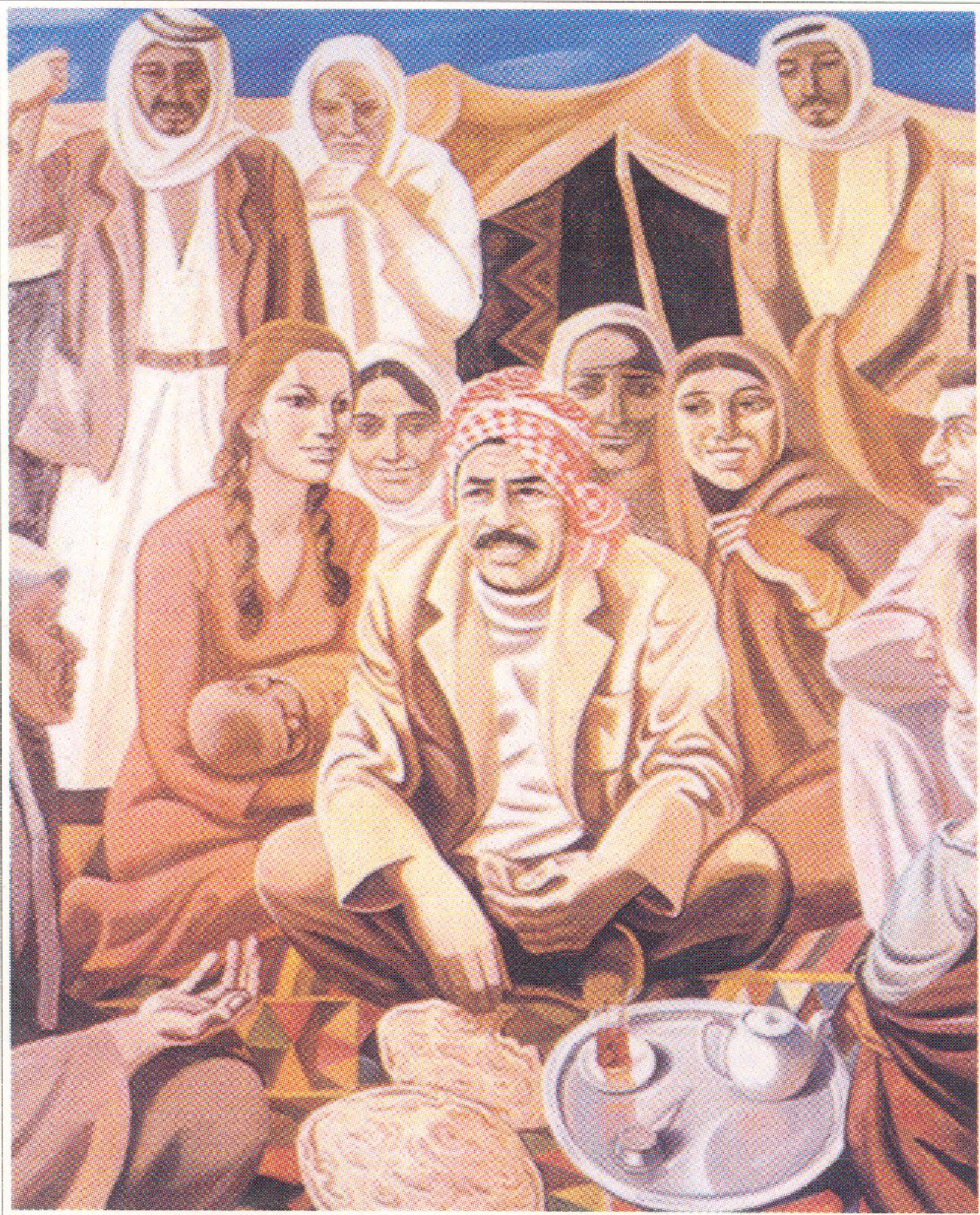
سلام عبّود

ثقافة العنف في العراق



منشورات الجمل

سلام عبود: ثقافة العنف في العراق

سلام عبّود

ثقافة العنف في العراق

ولد **سلام عبود** عام ١٩٥٠ في مدينة العمارة/ العراق. قاص وروائي وباحث. عمل باحثا في مركز البحوث التربوية بعدن. مهاجر يعيش في السويد حاليا. أصدر خمس روايات: **سماء من حجر** (١٩٩٤)؛ **الإله الأعور، غزل سويدي** (١٩٩٥)؛ **أمير الأقحوان** (١٩٩٦)؛ **نبابة القيامة** (١٩٩٩)؛ **يمامة** (٢٠٠١)؛ كما أصدر مجموعتين قصصيتين هما: **العودة الى آل إزيرج** (١٩٩٦)؛ وضباب **افريقي** (١٩٩٨)؛ إضافة الى عدد من الدراسات، منها: **نشوء وتطور القصة في اليمن** (١٩٩٣)؛ **جريمة من أجل التلاؤم** (١٩٩٧).

سلام عبود: **ثقافة العنف في العراق**، الطبعة الأولى، كولونيا – ألمانيا

Postfach 210149 . 50527 Köln . Germany
Tel: 0221 736982 . Fax: 0221 7326763
E-Mail: KAlmaaly@aol.com

إهداء

«أخذت حلم العالم وجزأته دون ثقة
أسقطت جمل الاعتراض، وعريت المعاني من الدهشة
واعترفت بكرامة الدم قبل أن يكون وصية
هذا أنا ومعي وردة الضحايا»

من قصيدة (**وردة الضحايا**) لإبراهيم زاير

مقدمة

الدوافع التي تقف وراء كتابة هذا الموضوع كثيرة، في مقدمتها حالة الإلتباس السياسي في الوضع العراقي وما يلازمها من تعقيد فكري وسلوكي، أدى في أحوال كثيرة الى تحول الجدل أو البحث في أصغر المواضيع الى رطانة لا منطق لها. هذا الموضوع هو محاولة لإعادة النظر في بعض الأمور الثقافية - الإجتماعية، وإعادة النظر في مبدأ رؤية هذه الأمور. وهو أمر يحرص ويتحرج الجميع من الدخول فيه، لما يجره من عواقب لا يحب الناس التورط فيها، أو يفضلون على الأغلب النأي بأنفسهم عنها، وترك من هو أكثر تعطشا منهم لتحمل الأذى - وهم قلة نادرة - الى تحمل أعبائها. أرجو أن لا يعامل هذا الكتاب معاملة البحوث العلمية، فهو شأن أقل من ذلك بكثير. فهو مجرد خطاب عاطفي طويل. لكنه خطاب صادق، لا لأنني حرصت أن أكون عادلا فيه مع نفسي فقط، ولكن، لأنني اضطررت أيضا، بغية تجميع مادته، وخاصة نصوص الداخل، التي تجاوزت المئات، الى الإرتحال آلاف الكيلومترات، الى هذه العاصمة أو تلك، لكي أمنح نفسي فرصة كافية للتعرف على بعض ما كان يجري في وطننا، قبل إبداء رأي. وقد إكتفيت من النصوص في أحوال كثيرة - عند عرضها - بتلك التي خصها الإعلام الرسمي بشيء من الإهتمام. وهي نصوص لا تتميز بالسوء أو الجودة قياسا بغيرها، لكنها تتميز بوضوح القصد فيما يتعلق بموضوعنا: حرية التعبير والموقف الأخلاقي للكاتب والنص. ففي نصوص الحرب التي زخر بها عقد الثمانينيّات في العراق توجد كمية كبيرة من النصوص التي تستحق الإدانة بحق، ولم تكن تلك النصوص هدفنا، كما أسلفنا. إن موضوعنا، بوضوح تام، هو القيام برحلة قصيرة تتقصى أساليب وطرق الكتاب المتنوعة في التعبير عن ذاتهم، وهم يقفون في مواجهة واقع مأساوي ظالم، وهي رحلة أيضا في سبل التأقلم والتكيف، التي تقيمها الذات مع نظام سياسي وإجتماعي شديد القسوة.

لقد أثار نشر جزء من هذا الموضوع في الصحافة ردود فعل كثيرة مختلفة، ومتباينة في حدتها. وظهرت معه أسئلة تتعلق بمادة الكتاب المعالجة وأخرى تدور حولها، أو حول ما يفترض أن يكون. لذلك أجد نفسي هنا ملزما بتوضيح بعض الجوانب المتعلقة بالموضوع. إن هذا الكتاب ليس دراسة عن نص الحرب، فهذه غاية أوسع من حدود هذه

الدراسة المتواضعة، لأن موضوع أدب الحرب يشمل الأدب المؤيد والمعارض للحرب، إضافة الى الظواهر السلبية والإيجابية فنيا وفكريا. كما توجد جوانب تاريخية ونفسية وإجتماعية وسياسية تتطلب البحث أيضا. وتلك أمور لا تدخل ضمن مجالات بحثنا في دراستنا هذه. لذلك فهذا الكتاب غير معني بمتابعة قضايا أو الإجابة عن شؤون لا تقع ضمن دائرة البحث فيه. بيد أن هذا لا يلغي أو يقلل من أهمية تلك الأسئلة، على العكس فأنا أؤكد بقوة على ضرورة معالجتها من أجل أن تكون صورة الواقع أكثر تكاملا ووضوحا. وهذا الأمر يضع مسؤولية جسيمة على عاتق الكتاب، ممن تتهيأ لهم سُبل الدراسة، ويدعوهم الى القيام ببحث تلك المواضيع بشكل واف، وهي مهمة ثقافية ووطنية ضرورية، تتطلب كما أرى جهدا جماعيا كبيرا لغرض تحقيقها.

هناك من الأصدقاء من طعن في جدية النصوص المعالجة، معتبرا تلك النصوص، أو لنقل أغلبها، نصوصا لا قيمة لها فنيا. وهذا أمر صحيح الى حد كبير. لكنني وجدت أن تلك الأنفة الأدبية، وهذا الترفع الثقافي ينطوى على خطر كبير. فهو أولا يحاول أن يعطي تبريرات كاذبة عن سبب عدم مواجهة هذا الأدب الرديء حتى اليوم في الثقافة العراقية، وهذا أمر يثير أكثر من سؤال! وثانيا إن هذا الرأي يتجاهل الدور الخطير الذي لعبه أدب الحرب الرسمي على مدى عقدين ولما يزل. إضافة الى هذا فإن هذا الأدب حاز على جوائز وألقاب لا يصح تجاهلها، بعضها صدر من مصادر حكومية، وآخر صدر من كتاب ونقاد قد يُخدع المرء بقيمتهم ومكانتهم الأدبية. والأهم من ذلك كله، ان هذا الأدب كان الصورة الرسمية لفكر النظام، عكس على نحو عميق سبل تفكير النظام ومزاجه وطرق تعامله مع الواقع. لذلك فهذا الأدب، بصرف النظر عن قيمته الفنية، هو أحد المصادر الأساسية لدراسة الواقع، وهو صورة أدبية للوضع النفسي والعقلي والاجتماعي للأديب في فترة معينة من تاريخ شعبنا. لذلك، فإن دراسة جوانب علنية من طرق التعبير قد تقود الى رسم صورة للمناخ الفكري، الذي عاشه الأديب والشعب في مرحلة ما، وهو ما نهدف اليه. ولمزيد من الوضوح، ولكيلا يقع القارئ في ورطة بحثية، أود أن ألفت نظره الى أنني قمت بالتقاط ملاحظات تاريخية من حقب مختلفة، حول العنف خاصة، ولم يكن هدفي من ذلك كتابة تاريخ ما، بقدر ما كنت أهدف الى تتبع بعض جذور المشكلة زمانيا. لذلك، فعلى الرغم من أن هذا الموضوع يتخذ من الأدب والتاريخ موضوعا له، لكنه لا يرغب في أن يكون بحثا في التاريخ أو النقد أو التاريخ الأدبي، بقدر ما هو بحث في القيم الأخلاقية، وعلى وجه التحديد في الممارسة الأخلاقية للأديب، وفي الوظيفة الإجتماعية للأدب، في حقبة أرغم فيها الأدب على أن يكون مشروعا سلطويا،

وطولب الأديب والفنان أن يكون، كرها أو طوعا، جزءا متمما لجهاز السلطة.

ولذلك كله، فإنني أؤكد هنا أن هذا البحث ليس دراسة في الأساليب، وليس دراسة في الجوانب الفنية والجمالية، وربما لا يكون أيضا دراسة متكاملة عن ظواهر فكرية، بل هو دراسة إجتماعية، ذات منحى أخلاقي. وأؤكد هنا على كلمة أخلاقي، بإعتبارها الهدف المباشر لمجمل الملاحظات والمقارنات والتحليلات التي تناولها الكتاب. وموضوع المسؤولية الأخلاقية هذا يُناقش، في الكتاب، من خلال مبحثين متداخلين هما، أولا: الحرب والعنف، وثانيا: سبل التعبير عنهما في الأدب العراقي، وعلى وجه الدقة درجة تطابق هذا الأدب مع أهداف السلطة وسياستها، سواء قصد كاتبوها ذلك عن وعي وإرادة، أم لم يقصدوا. فهو بحث أخلاقي في مبادئ العنف الرسمي، السلطوي وسبل التعبير عنها ثقافيا، أو سبل تداولها أدبيا. ويستطيع المرء أن يسمى هذه الدراسة، كما أحسست أنا وأنا أقوم بها، بأنها اصطياد في الماء العكر. هذا الشعور الكريه، بأنني أغوص في مشاعر بغيضة، وأخوض في ماء آسن لازمني طوال فترة دراستي للنصوص، منذ أن بدأت بتجميعها لبنة لبنة أثناء عملي في مركز البحوث في عدن في الثمانينيّات. فكلما فتحت صفحة جديدة من كتاب خفق قلبي بشدة وأنا أمضي قدما في دراسة نص ما، خشية أن تقع عيناي على كلمات تحمل مشاعر عدوانية أو كاذبة أو منافية لمبادئ الضمير، وهي كثيرة الى حد مقرف وممل. فليس مبهجا أن تقرأ ذلك، وليس مبهجا أن تذهب لتجمع الأدلة والبراهين حول ذلك، والأكثر بشاعة هو أن تكتشف وجود ذلك في مواطن لا تحب أن تراها، وفي أشخاص لا تود لهم أن يكونوا هناك. لكن الواقع القاسي له أحكامه القاسية.

ومن ضمن مظاهر قسوة الواقع هذا، أنني وجدت نفسي متلبسا في جريمة إلحاق الأذى بالآخرين، وهو إحساس سيظل يعذبني بشدة. فلربما ظلمت هذا أو ذاك من الأدباء، حينما سلطت الضوء على نص له دون غيره، أو حينما تناولت مقطعا صغيرا، هامشيا، من نص طويل له، مبرزا إياه كشاهد ودليل على موضع لا يسر أحدا، بمن فيه كاتبه. وهنا، لا يلومن نفسه من تباهى بأنه قذف الى السوق بفيالق مدرعة من النصوص ، فهو بالضرورة قد جعل من نفسه مادة مباحة يسهل أخذ ما يؤخذ منها. وهنا يكون الإستهداف بحثيا خالصا، مرده سهولة الحصول على مثال، وذلك ظلم مضاعف، أحمل نفسي مسؤولية الآلام التي سأسببها لأصحابها، وآمل منهم أن يكونوا رحماء بي، نظرا لحسن نواياي. إن هذا الإختيار ينطوي على قدر كبير من الظلم والقسوة، لكنه اختيار إرغامي، يشبه الوقوع في الأسر أو التعرض الى ظلم من قوى قاهرة لا سبيل الى تفاديها.

فما كان بمقدور الدراسة أن تورد كل الأمثلة وكل الأسماء والنصوص، ذلك مطلب خيالي وخال من الحصافة العلمية. وما كان يمكن تجسيد الظواهر بدون أمثلة حسية. لذلك سيكون ظلما فادحا لو أخذ كاتب ما بجريرة جملة صغيرة، مثل تلك الجملة التي يؤكد فيها كاتب ما أن الشعب أصبح مزهوا بالعسكر، حينما صور لنا فتاة عاشقة تنظر بإعجاب وزهو الى بدلة حبيبها الذاهب الى الحرب، أو مثل تلك الجملة التي تعبر عن فكرة كون الناس أصبحوا محاربين في أعماقهم حينما يهزأون بالقنابل. وبمناسبة القنابل، فقد صورنا القاص محمد سمارة بأننا شعب إعتاد أن ينام فوق سطوح مكشوفة على وقع القنابل! ولا أعرف حقيقة جدية مثل هذه الصورة. أهي أزمة في السقوف، أم خوف من السقوف، أم هي شجاعة شاذة، حقيقية؟ فبعض كتاب الحرب العراقيين جرؤوا على القول أنهم كانوا يرتجفون هلعا، حالهم حال أي مخلوق عاقل على وجه الأرض، رغم أن مثل هذا الاعتراف أمر شاذ وخال من النبل الوطني في نظر كتاب الحرب! لكنني حينما قرأت نصوص محمد سمارة ونصوص الأشقاء القصاصين الفلسطينيين، الذين «زاروا» جبهات القتال ضمن وفود الكتاب، لكي يسجلوا إنطباعاتهم عن شجاعتنا الخارقة، وجدت موضوعا قصصيا هامشيا، هو في الغالب ليس من صلب الحدث، يتسرب بكثرة وبوضوح تام الى قلب نصوصهم، كما لو أن سلطة ما خفية تفرضه فرضا على النص. ذلك الموضوع هو تكرار فكرة سقوط «شخص» ما أسيرا بيد الإيرانيين. تلك ملاحظة هامشية لا تكون شيئا بذاتها، ولكنها ملاحظة تقف في تعارض تام مع صورتنا ونحن ننام عند القصف تحت سقوف عارية، وتتعارض بقوة أكبر مع كون الحرب «مبتدأ الفرح»، كما قال القاص يوسف اليوسف. فلم يكن في أعماق النفس سوى الهلع! إن النص فاضح ماكر، وهو أكثر مكرا من كاتبه أحيانا، مهما كان كاتبه حاذقا في الدهاء والتزوير. فالنفس لها أسراها، والكتابة لها أسراها الخاصة المغايرة. ونحن هنا نريد أن نصل الى جوهر العنف من خلال تصورات وأفكار من عبروا بأقلامهم عن العنف كحقيقة مؤكدة مورست ببشاعة ضد إنساننا وبواسطته، وعن العنف كصورة مزورة للبطولة الكاذبة والإنتصارات الوهمية والبهجة المأساوية المتواصلة بهيئة بكاء جميل، أو خراب جميل، أو بقاء جميل، أو أي لون آخر من ألوان السعادة السوداء.

لقد أرغمت الحرب، لطولها وقسوتها، الجميع على تحسس مواضع الخطر فيها، فهي كما قال جواد الحطاب لم تكن مجرد نزهة رومانسية. وحتى الشعراء الأكثر توفيقا في المجال المهني كعدنان الصائغ، الذي طالما نيل كتبه متباهيا بمكانته الأدبية وبما حققه مهنيا خلال فترة وجيزة، وهو دون شك يستحق ذلك، حيث «عمل محررا ثقافيا في جريدة

القادسية، وكذلك في الطليعة الأدبية، والجمهورية، ومجلة الكتاب، ومسؤولا للقسم الثقافي في حراس الوطن، ورئيسا لتحرير مجلة أسفار، ورئيسا لمنتدى الأدباء الشباب،»، كل هذا الزهو المهني لم يجعله بمنجاة من ورطة الوهم، ولم يحجب عنه روحه الإحساس بالانكسار:

«توهمت... ياليتني ما صحوت من الوهم، يوما/ فابصرت كل المرايا مكسرة/ والمسارات فارغة في المدينة حد التوحش». بيد أن الصائغ مثل كثيرين من أسرى الداخل لم يكن قادرا على مغادرة هذا الوهم:

«لكنني../ بعد عشرين عاما، وماذا تبقى؟/ سأمضي مع الوهم / حتى النهاية» من قصيدة (مرايا الوهم). إن الادعاء بالصفاء والوئام، مهما غلف بالأمان والمكابرة، لم يكن قادرا على ستر عري واقع كالح مشحون بالمخاوف والكوابيس ومشاهد الموت، ولا على إخفاء الخيبة الروحية التي عاناها الناس في بلادنا.

لذلك، فليس المقصود هنا وضع هذا الكاتب أو هذه الجملة الصغيرة تحت العدسة المكبرة، لتلتقطها إرادة شريرة أخرى، لكي تستخدمها لأغراض خبيثة معادية لجوهر دعواتنا الرامية الى نبذ العنف. فمثل تلك الملاحظات الصغيرة لا تكون بذاتها قيمة ما. ولكنها ستغدو ذات قيمة كبيرة وحاسمة حينما تضاف الى جملة واسعة من الصور المماثلة، التي تكون، بمجملها، لوحة الحياة العامة والمنهج الأخلاقي للنظام ولثقافة النظام. إن هذا البحث هو بحث معاد للعنف أيا كان مصدره، وهو بحث معاد للشر، سواء كان شرا قادما من سلطة مؤسسة أو أفراد، من نص أو من كلمات، من نوايا أو من أفعال، من داخل أو من خارج. إنه مشروع للعراك المستميت مع العنف والشر أينما وجدا.

لذلك سأعيد مجددا القول أن موضوعي هذا هو وجهة نظر أخلاقية وليس بحثا أدبيا، فهو لا يعنى بدراسة مستوى التعبير الفني، لكنه يعنى بتشخيص أوجه السلوك البشري من خلال النصوص الأدبية، ومن خلال مواقف الأدباء. وهو بمعنى آخر ليس أحكاما قضائية أو جنائية، بقدر ما هو حوار مع ذات «عليلة»، حوار أقرب الى المونولوج الحزين منه الى البحث العلمي أو الأدبي. هو رحلة عاطفية في القيم الروحية، وعلى وجه التحديد في الممارسة الأخلاقية للأديب وفي الوظيفة الاجتماعية للأدب، حينما يتحول الى مشروع سلطوي، ويتحول الأديب والفنان الى ذيل ملحق بجهاز السلطة، بإرادته أو بدون إرادته. فأديب هذه الحقبة جعل من نفسه، بوعي أو من دون وعي، وثيقة حية على واقع ما. إن أفضل قصائد تمجيد الحرب، من وجهة نظر السلطة، التي كتبها عبد الرزاق عبد

الواحد مثلا، هي في عين الوقت أفضل الوثائق التي تثبت حجم الكارثة وتفضح أبعادها الروحية والمادية، من وجهة نظري الشخصية.

إن الحديث عن الأبعاد الروحية للكارثة أمر يستهوي كثيرين، ولكن لا أحد يجرؤ على إيراد ودراسة أمثلة حسيّة على هذه الأبعاد، رغم أننا نستطيع أن نجدها في كل بيت بل وفي كل شخص. وليس الأمر محصورا، كما يظن كثيرون، بالسلطة وأفعالها، فأبعاد الكارثة تسري على الجميع نفسيا وإجتماعيا وثقافيا. ومن الأمثلة العجيبة، التي حصلنا عليها في هذا الشأن، الحوار الثقافي الذي دار على صفحات الزمان، والذي أسمته الصحيفة «صور من الخراب الثقافي بصوت عال»، والذي أضطر فيه أحد المتحاورين الى الرد على خصمه المسرحي د. فاضل سوداني قائلا، وهو يحاول النيل منه « كما أود أن أضع أمام القراء بان اسمي قد ورد في القائمة التي نشرتها جريدة الزوراء حول الأدباء العراقيين وضمن تصنيفاتها المعروفة النابعة من أغراض النظام، وعلى الرغم من الخلط المقصود ووضعهم اسمي في خانة «الوسط» وهذا يزيد فخري لأن هناك أسماء في هذه الخانة أمثال مظفر النواب وفوزي كريم وأسماء أخرى...» ولا يكتفي المحاور بهذه الحجة الثقافية لإثبات أهميته السياسية والعقلية، بل يذهب به الخيال المدجّن الى حد أنه يسأل خصمه «كما أسألك هل ورد اسمك كباحث ومثقف أو كمعني في أمر من الأمور الثقافة العراقية أو العربية في هذه القائمة!!» (الزمان- العدد ٨٤٠- ٢٠٠١/٢/٦). هذه صورة من صور الواقع الثقافي، وهي إحدى الصور الكثيرة، التي جعلتني أقول في جزء من كتابي: إنني أخشى أن يشاركنا في كتابة مؤلفاتنا قادة فرق الإعدام. فقد أضحى طبيعيا أن يجد بعضهم في إرهاب السلطة الموجه الى الشعب وسيلة لتثبيت مكانته في المجتمع والوسط الثقافي، حتى بتنا نعتقد أن هذا البعض يقر داخليا بأن السلطة هي المصدر الوحيد للتقييم والحكم الأدبي والاجتماعي، سواء كنا في حضنها أو بعيدين عنها. إنهم أطفال السلطة، الذين لم يفطموا بعد، وربما هم مواليدها الذين لم يقص بعد الحبل السري الذي يربطهم بجسد أمهم الطيبة! إن هذه الصور هي لمحات من دمار تام للذات التي لم تعد تميز بين كون الجلاد جلادا أو ناقدا حكيما. وهو حد متطرف في خرابه، وهو الأساس نفسه الذي جعل شخصا مثل حسين كامل يصدق، عند خروجه من العراق، بأنه مؤهل لتولي رئاسة هذا البلد المظلوم. فهو قد بنى - بعضهم يعتقد إعتقادا جازما بأنه شهيد! - قناعاته على حقائق مماثلة للتي دفعت هذا المتحاور الى الاستنجاد بالقتلة ليثبت حقه الثقافي، الذي لم يستطع إثباته بنفسه. فبعضهم لم يدرك بعد أن الخراب لم يعد جميلا، كما يدعي كتاب السلطة، وهو لم يكن جميلا في يوم ما.

ومن خلال تجربتي الشخصية ورغم معرفتي المحدودة بهيئات العمل الثقافي في الخارج وجدت أن درجة الإنحطاط الروحي، ودرجة السطحية وإنحلال القيم، عند بعض المنفيين، تفوق الى حد كبير ما هو موجود عند الجماعات الثقافية في الداخل، الموالية للسلطة. من منا يجهل الأعمال اللصوصية التي يتخذها البعض باسم النشاطات الثقافية للجمعيات والإتحادات الوهمية والنوادي على طول رقعة المهجر الأوروبي؟ من لم يسمع بذلك؟ إن صور الخراب متعددة ومتنوعة، وهي لا تخص الداخل أو الخارجين توا من الداخل. إن الخراب شامل وعام. وفي الخارج هناك كائنات متخصصة في الخراب، تعيش على حتى على خراب السلطة. إنهم خراب الخراب!

وعلى الرغم من هذه كله، وسواء قبلنا سلوك بعضنا أو لم نقبله، وسواء تقاطعت بنا الطرق أو التقت، سنظل جزءا من ذات واحدة تبحث عن سبل للم شتاتها وتجميع مزقها، يصر بعضهم على الإيغال في تمزيقها، ولا تسعى سوى قلة نادرة الى إعادة توحيدها، من أجل تخليص جوهرها مما لحق به من جور وتدمير.

لقد علمنا صدام حسين – حقيقة هو لم يعلمنا ذلك، فنحن نعرف ونجيد الأمر بنفس القدر الذي يعرفه هو ويجيده – لقد علمنا صدام حسين أن نكذب على ذواتنا ونحن في موقع الإذلال. وحينما وجدنا أنفسنا في موقع الحرية، شرعنا نتبادل الأكاذيب مع بعضنا، نبيع أكاذيبنا الى أصدقائنا مقابل حفنة أخرى من الأكاذيب. إن حرية كهذه لهي أحط من العبودية. وإن ثقافة تتمرغ في مشاعر الكره لهي صورة محزنة تشهد على خراب شعب. آن الأوان لأن نكون أكثر شجاعة ونقول كفى كذبا، كفى لؤما! آن الأوان لكي نروي بصدق لأبناء وطننا اليتامى حقيقة ما جرى، عاريا من كل لبس. ربما سنستطيع بذلك تجنيبهم ما وقعنا فيه من شر وأذى. ولربما سيمكنهم ذلك من أن يغفروا لنا. فقد خلفنا لهم وطنا من خراب، وطنا أخرج أبناؤه من أزمانهم الشخصية وقُذفوا في ظلمات العالم السفلي.

لقد إفتتح الشاعر أحمد مشتت قصيدته (سأرسم الوطن على نظارتيك) بالكلمات التالية: «تفاوض المتخاصمون، فمن يفاوض القتلى»؛ أما أنا فسأختتم هذه المقدمة بها، لأنني حينما شرعت في كتابة موضوعي هذا، لم أكن راغبا في مفاوضة أحد سوى القتلى.

ولكن، كم سيطول حبل التفاوض مع القتلى يا نوح البابلي!

الباب الأول

حرية التعبير بين منفى الداخل ومنفى الخارج

كيف يمكن لشاعر تفتحت موهبته في خندق أن يقف من الحرب؟

هذا السؤال وجهه اليّ صديق شاعر من أدباء الداخل، ممن نضجوا فنيا في سنوات الحرب العراقية الإيرانية، بعد حوار متشعب ومتعب، حول تجربة الحرب وتجربة العيش في ظل إرهاب السلطة الحاكمة في العراق، ومقارنتها بالحياة والإبداع في المنفى.

كيف وقف الآخرون- أدباء الشعوب الأخرى - من الحرب؟ هذا أول ما خطر على بالي وقتذاك. ربما إحساسا مني، بأنني لن أكون عادلا، ما لم أحاكم تجربتنا الوطنية على ضوء تجارب الآخرين. ولكن، هل تشبه تجربتنا تجارب الآخرين؟ وإذا أردنا أن نصوغ السؤال بملموسية أكبر، فيمكن لنا أن نتساءل: كيف واجه أدباء ألمانيا مثلا فترة قيام وصعود الهتلرية ونشوب الحرب العالمية الثانية؟ أظن أن المقارنة الآن لا تخلو من الحصافة. فرغم اختلاف التجربتين في أمور عديدة، لكن جوهر السؤال سيظل سليما، حيث أن العنصر الأساسي فيه هو وجود نظام قائم على احتكار السلطة احتكارا مطلقا، وسيادة الآيديولوجية العنصرية، وتحويل المجتمع الى قوة حاملة لأعباء حرب مدمرة، غير عادلة. والنقاط الثلاث السالفة، هي في تقديري، جوهر خصائص الواقع السياسي في العراق؛ الجوهر الأساسي، الذي يجعل الاعتبارات الأخرى مجرد تفاصيل إضافية، لا تلعب دورا حاسما في تكوين خصوصية لوحة الحياة العامة.

الشاعر الذي تتفتح موهبته في خندق، يواجه في تلك اللحظة العصيبة والمرعبة نفسه أول ما يواجه، قبل أن يعبر عن ذاته كشاعر. تلك حقيقة يحاول كثيرون القفز عليها، حينما يناقشون مسؤولية القاص والشاعر والناقد. فهم يناقشونه على أنه كائن شعري أوقصصي أو نقدي، لا على أنه كائن بشري، له ذات، يتوجب أن تستنطق من قبل الكائن نفسه أولا، قبل الدخول في أي مشروع ابداعي يفترض أنه سيقدم الى خارجها. كثيرون وقعوا، من دون أن يدركوا، في لعبة الآيديولوجية الفاشية القائمة على إلغاء الذات، فراحوا يتحدثون عن أنفسهم كشعراء وقصاصين ونقاد، متناسين أنهم قبل ذلك بشر، هم ذوات، لها وجود وحس وشعور ومدارك، لا تقررها لحظة ولادتهم الفنية، سواء كانت ولادة في خندق، أو في قطار تائه في المنافي. إن إلغاء الذات هو استعارة مثلى للخصوصية الفاشية والشمولية في لحظات قوتها، استعارة فرضت منطقها على الجميع، وتقبلها الجميع بوعي أو من دون وعي.

فليس غريبا لو أن شاعرا مثل عدنان الصائغ، لفرط حماسته للتعبير الشعري، يتناسى خوفه المؤكد، ينسى كيانه كإنسان يواجه الحرب، ينسى حتى وجوده الشخصي وهو يصف لحظة الموت في خندق، ولا يرى نفسه سوى قصيدة، محض قصيدة تولد في صباح دام: «أعرف أن الطلقة/ رعناء حد الموت/ وميتة القلب/ لاترحم في الحرب أباها/لكني..!/أسخر منها/ وأمد لساني/حين تمر/ بهزء/ أتحداها.../ أن تغتال من القلب..قصيدة حب/ ولدت – هذا الصبح – في باب الموضع».

هذا ليس ذما للصديق عدنان، لكنه ليس مدحا أيضا، إنما هو تقييم للحظة قاسية من لحظات الولادة الشعرية، ولادة في زمن ظالم، في زمن يسحق فيه الإنسان سحقا لا رحمة فيه، الى الحد الذي لا يجد فيه مفرا من إلغاء ذاته والتحول الى شيء آخر، ربما لا يريده لنفسه.

لقد وصف هذه اللحظة، بمزيد من الوضوح، أحد أبرز مروجي الحرب في مجال الأدب، د. محسن الموسوي، في تحليله لقصة عبد الستار ناصر (هو الذي يولد مرتين)، التي أخذت فكرتها العامة كاملة من فلم لانغمار برغمان، والتي ظهرت أحداثها أيضا في قصة من عام ١٩٨١ لقاص أقل شهرة هو علي خيون «الحداد لا يليق بالشهداء»، يقول الموسوي: «كان القاص يبتدع وفاقا شعريا مع لغة النثر، في انسجام جميل، وصف فيه ما حصل، دون أن يعترف لنفسه بالموت، ففي لحظة التسامي الروحاني تصبح وفاة الجسد حياة جديدة». وهو التعبير نفسه الذي أخذته الكاتبة المصرية اعتدال عثمان عن الشاعر سامي مهدي، واصفة فيه ازهاق ارواح العراقيين على أنه «معنى من معاني الحياة»! أما لحظة التسامي تلك، فيفسرها في موضع آخر، بأنها تحدث للكتاب حينما «ضمائرهم تتملى الأمر –الحرب – قبل العقول»، وهو يعني بالضمائر هنا، ضمائر الداعين الى الحرب ومشعلي الحرائق. (ص ٢٢،ص٦٢ ذاكرة الغد، قصص تحت لهيب النار– ج٤)

إذاً، هي الذات، وليست الرغبة في أن أكون شاعرا، تلك التي تحدد موقفي من العالم المحيط. وحينما يكون الأمر متعلقا بأقسى ما في التجربة البشرية: عالم الحرب، تكون الحرب نفسها هي جوهر الموقف من الوجود والذات. من يختار لي ذاتي؟ هذا سؤال يتجاهله كثيرون أيضا.

من يحدد لنا ضمائرنا الحربية، من يحدد مواقفنا؟

وإذا كان الموسوي مجرد كاتب في جهاز الحرب، لا يستطيع وصف تغييب الذات

بالأفعال، ويكتفي بالكلمات، فان الشاعر حميد سعيد، باعتباره يجمع صفة الأديب والحاكم، يستطيع أن يصف لنا معنى تغليب الضمير على العقل. أسوق هذا المثال، لاعتبارات عديدة، أولها أن حميد سعيد رشح وانتخب بالاجماع أمينا عاما لاتحاد الكتاب العرب في مؤتمره المنعقد في بغداد ١٩٨٦؛ يقول الأمين المنتخب بالاجماع، في معرض حديثه عن الأدباء العرب، الذين يعيشون في الخارج، والذين يخالفونه في الرأي:

« انفجرت شاتما الصغار (منتقدي الحرب)، ثم قلت : والله حين تنتهي الحرب سأجيء الى هنا، وكلما التقيت بواحد من أمثال هؤلاء سأخلع قندرتي وأضرب بها على رؤوسهم الخاوية. وضحكنا كثيرا، ومن يومها أصبح مصطلح (المسألة القندرية) متداولا بيننا».

(من مقال اسبوعي نشر في مجلة «حراس الوطن»)

هكذا نرى أن الحوار القندري هو وسيلتهم الثانية بعد الشراء، في التعامل مع أديب شقيق، بعيد عن حدودهم وقبضاتهم. فكيف يستطيع شاعر يولد بين قبضات العرفاء أن يتحدث عن حرية الاختيار بين الضمير والعقل!

ولكن، لا توجد مشكلة على الإطلاق هنا أيضا، فشعراء مثل عبد الرزاق عبد الواحد، أو محمد حسين آل ياسين أو رعد بندر، أو قاص مثل عادل عبد الجبار أو نجمان ياسين، أو كتاب المتابعات الأدبية، من أمثال ماجد السامرائي وسليم عبد القادر السامرائي أو باسم عبد الحميد حمودي يستطيعون حل الإشكال من غير عناء. فهم سيأخذون، بنشوة، أول كلمة تخرج من فمهم عن الحرب المقدسة الى أول صحيفة يخطر اسمها على بالهم، أو تعاقدوا مسبقا معها. وبذلك يخلقون موقفا صادقا، نابعا بحق من الذات «الضمير»، الذات «الضمير» المؤيدة للحرب والدكتاتورية والعنصرية. أولئك هم أكثر الكتاب تجانسا مع أنفسهم ومع عالمهم المحيط. إنهم ممثلو الحرب، باعتبارها ضرورة «إنسانية»، سواء بالمعنى الصدامي المباشر، أو بالمعنى الذي قال به الفرد دي موسيه «دع هذا الجرح المقدس، دعه يتسع، فلا شيء يجعلنا عظماء كالألم العظيم». إن هذا الجرح المتقيح، هو التأويل اللفظي للخراب، الذي تغزل به القاص أحمد خلف، واصفا سحره المثير للاشمئزاز بكلمتين ناطقتين بالسادية: «الخراب الجميل»!

ولكن كيف يعبر عن نفسه أديب وجد أن الحرب خراب بشع، لا يمكن تأييده، ولا يمكن قبوله إلا على أنه فعل جنوني مدمر ولا إنساني؟ مثل هذا الأديب لا يمكن له بأية حال من الأحوال أن يقول كلمته في وطن يحكمه صدام أو هتلر، إلا بطريقتين: أولاهما أن يتحامق ويكتب علنا، فيكتب في الوقت ذاته وصية موته. أو أن يصمت، وبذلك يكتب وصية موته الأدبي. تلك المعادلة الصعبة، واجهها كتاب العراق ممن ولدوا أدبيا في سنوات حكم

البعث أو من الأجيال السابقة، وقد أجابوا عنها، كل واحد بطريقته. أما الذين آثروا الصمت فكانوا قلة شديدة الندرة، وأقل منهم أولئك الذين انتحروا شعرا أو قصة أو نقدا.

قد يبدو مثل هذا القول قاسيا، حيث يدعو ظاهره الى خيارين، كليهما موت. ولكن الأمر ليس كذلك على الإطلاق. فأنا لا أدعو أحدا لكي يموت، ولكنني أدعو الى كشف الطرق التي توصل الانسان الى الموت. السبل التي يمارسها الانسان ضد ذاته، للتمتع بحقه في الوجود، حتى لو كان وجودا قائما على القلق والخوف والاحساس الدائم بالخطر والامتهان.

كيف عبر الأديب العراقي في الداخل عن الحرب؟ عن هذا السؤال لا يسمح، بتقديري الشخصي، لأحد ممن لم يعبروا عن الحرب بالاحتجاج الصامت أو بالموت أن يجيب؛ فهو سؤال يتعلق بالأفعال، والأديب إنسان قبل أن يكون مشروعا أدبيا. ولكن، لأن الموتى لا يجيبون عادة، سنتوجه الى الآثار الوحيدة المتبقية عندنا من زمن الحرب، الى النصوص، فهي التعبير العلني عن الذات «الضمير»، في لحظة من لحظات مواجهتها للواقع. إن الجهة الوحيدة المخولة وصاحبة الحق المطلق في الإجابة، ليست الضمير السري للأديب والفنان ونواياه الخفية، وإنما النص الذي تركه هذا الأديب عن الحرب. الأدباء، الذين يعلنون عن أنفسهم على أنهم مجرد مشاريع أدبية، لا بد لها أن تعبر عن ذاتها وإلا كان مصيرها الفناء، وقعوا في مأزق لا عاصم منه. فقد أرغموا بحكم كونهم «كائنات أدبية» على أن يعبروا عن ذاتهم؛ وطالما أن النظام لا يقبل بغير أدب يريده، فلا بد، في هذه الحالة، من الكتابة بما لا يزعج النظام أو على الأقل بما لا يرفضه. وطالما أن الحرب هي قدر الأمة، كما تحدد آيديولوجية السلطة، فهم مرغمون على التعبير عن هذه الحرب، بما لا يخالف أو يخدش آيديولوجية الحزب والسلطة. إنه أدب «ضرورة»، كما يقول سليم *السامرائي*، يشبه في حتمية وجوده وجود *«القائد الضرورة». أصحاب* الضرورة، أو القدر الفني أولئك، حاولوا أن يجمعوا بين أمرين لا يجتمعان: الكتابة عن حرب لا يؤمنون بها ولا بمشرعيها، كما يؤكدون، وفي ذات الوقت عدم الاساءة الى سمعة هذه الحرب. لانه غير مسموح لأحد في العراق أن يفعل ذلك، كما هي الحال في ألمانيا النازية أو في زمن فرانكو وموسوليني. ولكن، هل نحن مجبرون على أن نكون أدباء، إذا كان التعبير الأدبي يرغمنا على التعبير خلافا لما تريده ذواتنا «ضمائرنا»؟ هل نحن مرغمون على أن نكون كتاب قصة أو رواية إذا كان النظام لا يسمح لنا إلا بالتعبير عن ايديولوجية الحرب، بالطريقة التي يريدها؟ هل نحن مرغمون على أن نكون نقادا وكتاب

متابعات صحفية إذا كان لزاما على كتاباتنا أن تطابق سياسة النظام أو على الأقل لا تسيء إلى بعض مقدساته الآيديولوجية، كالحرب مثلا؟ والسؤال هنا: من يرغمنا على التفكير في كتابة نص، إذا كنا نحن أنفسنا غير موافقين على التفكير في كتابته؟ من يرغمنا على كتابة رواية أو قصة قصيرة أو متابعة أدبية؟ من يرغمنا على أن نتوافق مع ايديولوجية لا نريدها، لا تنسجم مع ذاتنا، إذا كنا نحن أنفسنا لم نعد هذه النصوص لأن تكون مقروءة و«مزكاة» من قبل جهاز، نحن نعرف رأيه في الحرب والحكم والسياسة والمجتمع جيدا؟ إن الذات، لا السلطة، هي المسؤولة عن كتابة النص. هي المسؤولة عن إنشائه، وولادته، وإطلاقه الى النور. لذلك يمكن لشاعر أو قاص أن يولد في خندق وأن يواجه الحرب، شعوريا ونفسيا، بالطريقة التي يريدها هو، لا بالطريقة التي يريدها له الآخرون. لكنه في اللحظة التي يكيف فيها موهبته وذاته لصالح الآخر، يفقد صفته كخالق ويتحول الى مجرد كاتب في خدمة الذات الكبيرة، «المقدسة»: الحرب. إذاً، هو حب أن نكون أدباء، رغم إدراكنا لطبيعة ما يراد منا، هو الذي يرغمنا على قول ما لا نريد قوله، وليس القدر الشعري أو القصصي ذلك الذي يحدد للذات ما يجب أن تتخذه من مواقف. تلك خلاصة معقدة، قد يراها البعض بديهية لا تستحق النقاش، وربما وجد آخرون أنها ليست محصنة من الخطأ. لكنها خلاصة وصلت اليها مع ذاتي، بعد سماعي ذلك السؤال المثير، عن الشاعر الذي يولد في خندق. إن ما حيرني أكثر، هو أن مثل تلك الأسئلة البديهية، عن أمور لا تقل خطورة عن الحرب، واجهتنا نحن أيضا معشر الأدباء الذين أرغمنا على العيش في المنافي. والطريف فينا، أن كثيرين منا وهم يتشدقون بصدق الذات ونبلها، أجابوا عنها بنفس التزوير للذات، الذي يجيب عنه أصدقاؤنا، ممن أكتووا بلعنة الحرب والسلطة الغاشمة في داخل العراق.

إن ما أكتبه الآن ليس بحثا مأساويا عن المذنب، وليس دعوة الى ايجاد ضحايا جدد، لكنها دعوة صادقة، *لدراسة الذات* عن كثب، تأمل مواقعها الرخوة والهشة، وتحسس مصادر الصدق والجمال والخير فيها، تلك المصادر التي هي في نظري الهدف الوحيد المتبقي أمامنا، في صراعنا ضد الخراب الروحي البغيض، الشامل، الذي يواجهنا.

سنتوقف بعد هذه المقدمة الطويلة عند ثلاث من قضايا حرية التعبير، هي: أولا، حدود حرية التعبير في حضرة السيد العريف، ثانيا: ثقافة الحرب، وثالثا: المنفى وإعادة انتاج ثقافة الشر.

١- حدود حرية التعبير في حضرة السيد العريف

إن الإعتقاد بتشابه ظروف التعبير الجوهرية في تجارب الفاشيات الدولية مقارنة بتجربة البعث العراقي، يبدو مقنعا نظريا الى حد كبير. ولكن، عند تمعن ملامح الصورة الداخلية، نجد أنها لا تعدو أن تكون تعميما نظريا، لا خصوصية فيه. فهل حقا أن طرق تعبير المثقف الألماني تشبه طرق تعبير المثقف العراقي؟ وهل حقا أن ألمانيا النازية تشبه في مكوناتها الثقافية العراق؟

إن الاختلاف الجوهري بين الموقفين يكمن في نواح شديدة الخصوصية، تكون طابع التجربتين المميز وشكل تجليهما. ففي ألمانيا يتحسس غوبلز مسدسه حينما يسمع كلمة ثقافة. أما عندنا، فحميد سعيد يتحسس قندرته! أليس هذا مظهرا من مظاهر الاختلاف؟ هذا الإختلاف ليس دعابة أو مزحة سوداء أسوقها هنا لمشاكسة القاريء. تلك في يقيني خصوصية جدية، تعكس الاختلاف في طرق استخدام القسوة والقوة، قسوة العسكرية الفاشية الألمانية وقسوة سلطة العرفاء. ألم يتول حسين كامل مسؤولية ستة من أخطر مواقع انتاج الثقافة العراقية، من بينها: رئاسة هيئة التعليم العالي، رئاسة هيئة المهندسين العراقيين، مسؤولية التصنع العسكري، في بلد يزيد فيه عدد حملة الشهادات العالية على عشرين ألفا، وعدد العاملين في التصنيع العسكري على خمسة وعشرين ألفا؟ ألم يتول عدي مسؤولية الصحافة والثقافة والاعلام؟

لقد واجه المثقف العراقي بناء ثقافيا غريبا، هو مزيج غير مطبوخ من ثقافات وانماط فكرية وسياسية تجمع بين الاشتراكية الوطنية والشيوعية والأوليغاركية في وحدة هجينة، على قاعدة ثقافية قوامها التخلف الاجتماعي والروحي، تحت قيادة حفنة من محدودي الأفق والثقافة من صغار السياسيين، الذين يجمعون بين السياسة والبلطجة.

ماذا كان يناقش عمداء جامعات العراق في حضرة العريف حسين كامل؟ وماذا سيكتب الصحفيون تحت جناحي عدي؟

وكيف يمكن لمتحاور أن يختلف مع حميد سعيد؟

في هذا الوسط الثقافي المرعب، أضحى لزاما على الأديب والفنان العراقي أن يجد لنفسه سبلا لتكييف ذاته، وتدريبها على امتلاك لغة خاصة للتعبير، وفي هذا الوسط كان لزاما على موهبة ناشئة أن تتفتق وتتنفس وتشق طريقها العلني الى النور.

في هذا الحيز المغلق وضع مثقفو الداخل وأرغموا على ممارسة الإبداع، كما وضع

الشعب بأسره في محرقة وطولب بالانتحار. ولكي أكون منصفا ومحايدا، سأترك للدكتور محسن الموسوي شرف تحديد مساحة التعبير الممنوحة للكاتب، ومساحة حرية الاختيار، باعتباره أقدر منا جميعا على فهم آلية السلطة الثقافية التي يمثلها: «عندما جاءت الحرب اصطادت الذهن في تلك اللحظة، لحظة الانفتاح على التغيير، ولحظة المواجهة الحاسمة مع الحياة بصفتها وطنا. ولم يكن رفض الحياة أو تدميرها غير رفض الوطن أو تدميره. ولهذا لم يكن الذهن المبدع مدعوا الى اختيار آخر غير الحياة والوطن في مواجهة الموت والعدو» (ذاكرة الغد - ص ٣٢)

ويرسم سليم عبد القادر السامرائي حدود هذا الاختيار «الوحيد» بشكل فائق الدقة، قائلا: «لم يعد أمام المثقف العربي المعاصر الا خيار واحد، هو الارتباط الجوهري بحاضر الامة ومستقبلها، ان الثقافة العربية التي امتحنت نفسها بمعركة القادسية الجديدة، قادسية صدام، وتمثلت معطياتها التاريخية، لم تعد تتقبل او تصالح الأفكار والتصورات المجردة، التي اصطلح بعض المثقفين العرب على تسميتها بالأفكار الانسانية العامة..» (ذاكرة الغد - ص ٩)

هكذا يحددون لنا حروبنا، يحددون لنا طرق موتنا، ثم يحددون لنا طريقة التسامي بالجسد، إذا ما سقط في معركة الحياة، وبعدها يتكرمون فيتركون لنا حرية أن نكون مبدعين في التعبير عن ذلك «الخراب الجميل». تلك هي المساحة المتاحة للتعبير، بالنسبة لأديب يولد في خندق، أو أديب ولد في جيل سابق، لكنه وجد نفسه مخنوقا بثقافة الموت والخنادق.

كيف فعل أبو علي، عبد الوهاب البياتي أبرز وأقدم رموزنا الأدبية؟ صمت على واحدة من أقذر حروب التاريخ. لا ضير. ولكن كيف عبر عن الخراب الماثل أمامه؟ لم يره، ولم يسمع به، لذلك لم يكن ملزما أن يتحدث عنه. لقد فضل أبو أسماء، رحمه الله، أن يهرب نحو طواسين السماء علها تنجيه من شرور الحرب الدائرة على الأرض. وتلك، كانت وسيلته للتعبير عن الذات وعن العالم. ربما لم يكن يهوى أن يكون بطلا، مثل نيرودا وحكمت ولوركا، لكنه كان، يقينا، يعرف أن الحرب، أي حرب، هي عدو الشاعر الأول، قبل أن تكون عدو الشعب. لقد رحل عنا الى رحمة الله، وفمه نظيف تماما مما يسيء الى الحرب. وتلك واحدة من طرق مواجهة الحرب، محسوبة على تاريخنا، سواء أخذها بعض سيئي النوايا كشماتة أو أخذت كعظة. وكلا الأمرين مر وقاس.

ولكن هل كانت الأمور بالبساطة، والسهولة، التي يحاكم بها المرء نظريا ذلك، وهو جالس في «موقع الحرية»!؟

ليست بالبساطة المذكورة، على الإطلاق

ماذا فعل رشدي العامل بحريته، التي حددها له د. الموسوي بـ «لا اختيار آخر سوى الحياة والوطن في مواجهة الموت والعدو»؟ اعتزل الشاعر الصابر الناس، وادمن وحدة صديقاه فيها الغيبوبة والمرض. كان ذلك هو رده الوحيد على خيار لم يكن يرى فيه سوى موت بخس. سنترك للشاعر حميد سعيد مهمة اعلامنا كيف استقبلت السلطة هذا الانزواء، من شاعر عليل نفسيا وسياسيا وجسديا. يقول: «في شباط من عام ١٩٨٧، كان رشدي يزورني في الجريدة، وقال لي: كنت أتابع أنباء المعارك عبر المذياع والصحف، وما يحمله اليّ الأصدقاء من أخبار، وإذ تعودت في مثل هذه الأحداث أن أشارك بقصيدة أو خاطرة أنشرها في هذه الصحيفة أو تلك. فان شدة حالة مرضي حالت دون ذلك.. ومرت أيام، وأنا طريح الفراش. وفي ضحى يوم من الأيام دخلت والدتي واذا بها تفاجئني قائلة: لماذا لا تكتب يا ولدي عن المعركة...؟ قلت لها: انه المرض وليس في استطاعتي أن أكتب أي شيء. قالت: لا يا ولدي. عيب علينا أن لا تكتب في مثل هذه الأيام وعيب عليك أن تعتذر بالمرض...». لم يكن العامل محاصرا بالمرض والخيبة فقط، بل كانت العيون تترصده في ابداعه وحتى في صمته. لذلك اكتشف ماجد السامرائي أمرا جللا، يفصل قصيدة العامل عن واقعه، أي عن الواقع الذي رسمه سليم السامرائي من قبل، وبذلك أدين العامل بتهمة «الرومانسية»! وحينما أصابه كدر الواقع بجرح مميت فاجأته مجلة (حراس الوطن) في عددها الثاني عشر/ كانون الثاني/ ١٩٨٧ مستطلعة منطقة صمته: «هناك فترات من الصمت مرت في حياة رشدي العامل. هل تستطيع أن تسلط الضوء ولو خفيفا على تلك المرحلة؟ ما الذي تركته فيك؟»، وكان جواب العامل مزيجا من العذاب المغموس بالصمت: «ليست هناك فترات من الصمت مرت عليّ أبدا. إن الشعر هو الصمت في أعذب حالاته وأصدقها. لم أكن يوما صامتا، فالصمت يعني الموت الأكيد، وأحيانا يغدو الصمت صوتا بوجه كل ما يعكر الحياة للناس، وأحيانا أيضا يبدو الصمت هو الحرية التي يمارسها الانسان».

لم يكتفوا بتفتيش سرير مرضه، ولم يكتفوا بنبش تفاصيل صمته، وألوان أسلوبه، لقد أصروا على نشر أسراره الخاصة علنا. لماذا فعل حميد سعيد ذلك؟ أتراه وجد فيما قاله العامل عظة يريد توجيهها الى الآخرين من الصابرين؟ أوجد فيها مزحة أو شماتة؟ لا نعرف، بالضبط كما اننا لا نعرف حدود صدق الواقعة نفسها. لكن ما هو أكيد، أن حميد سعيد أراد بذلك إشاعة موت شاعر ذي ضمير حي، لكي تغدو لوحة موت الضمير قدرا جماعيا لا إستثناء فيه. وتلك واحدة من أخص أساليب مواجهة الأديب، حينما يقدم

على التمرد على قوانين حرية التعبير الوحشية وحدودها المغلقة.

في العراق يكون الانسان أحيانا مسؤولا لا عما يفعله فقط، بل يكون مسؤولا أيضا عما لم يفعله بعد، بل هو مسؤول حتى عما لم يفكر فيه بعد. وتلك نقطة اختلاف بين فاشيينا وفاشيي العوالم الأخرى.

لقد كتب العامل قصائد عن حرب لا ناقة له فيها ولا جمل، عن حرب لا يؤمن بها، لأنه لم يتمكن من أن يكون بعيدا عن مرصد السلطة، سواء كان مرصد السلطة الثقافية المباشرة أو مرصد سلطة الجهل التي سادت المجتمع. وربما يكون ذلك الحوار، الذي أفضى به الى حميد سعيد، مجرد وسيلة من وسائل الدفا ع عن الذات في مواجهة سلطة الحرب والثقافة. لا أحد يعلم ما في القلوب، لكن تلك كانت وسيلة من وسائل التعبير عن الذات، والهروب من الذات في الوقت عينه، مارسها شاعر، نجل جميعا ألمه، سعى عبثا الى الاختباء خلف حرية الصمت، ولم يفلح.

واذا كان رشدي العامل مطوقا بالمرض والادمان والفاقة والعيون، التي تنظر الى ضميره من الداخل والخارج، فان شاعرا أطول قامة فنيا من العامل، جاء بنفسه أيضا، الى مكتب حميد سعيد أيضا، في صباح ملوث بالبارود أيضا. جاء وقدم له وثيقة استسلامه في الحرب الخاسرة، الحرب المعادية للحرب الطويلة التي تقودها السلطة. يروي حميد سعيد تجربة استسلام يوسف الصائغ بضمير مستريح قائلا: «كان آخر لقاء بيننا في مطار بغداد في صيف١٩٧٢. عصر يوم ٨ تموز ١٩٨٣ أفاجأ بمكالمة هاتفية من يوسف الصائغ... لم يطل الوقت، ودخل مكتبي، فاستقبلته بحرارة... لم يستطع تماسكه أن يخفي توتره الداخلي، حاولت أن أبعده عن التوتر... فلم يمنحني الفرصة، ثم أخرج أوراقا كانت معه وقال: كتبت مقالة أردت أن أنشرها في الثورة... كانت المقالة بعنوان« مقدمة لقصيدة حب فاشل». وما أن وضع أقدامه خارج مكتبي، بدأت قراءتها، ووجدتها مثل قصيدة رائعة وحقيقية في صدقها وعمقها وأصالتها... عبرت عن مواقفه من الحرب. لقد عبرت عن ضمير وطني نظيف... وأكدت معنى أصالة الإنتماء الى الوطن...». ويضيف «في المساء كان مذيع التلفزيون يقرأ المقالة فيستمع اليها ملايين المشاهدين».

إنهم ينتحرون بطرقهم الخاصة، ينتحرون علنا أمام الملايين

في العراق، لايوجد غوبلز يتحسس مسدسه حينما يسمع كلمة ثقافة، في العراق يوجد ركام من الخوف ومن ضعف الإرادة، ومن الحب الفاشل، ومن السياسات الفاشلة.

ركام يجعل الإنهيار والاستسلام للموت شكلا من اشكال الإنتحار العبثي. انتحار يعلن عنه مذيع التلفزيون الى ملايين المشاهدين. تلك وسيلة أخرى من وسائل حماية الذات: التمتع بحرية البقاء الوحيدة المتاحة، حرية الانتحار علنا.

القاص محمود جنداري، أحد تجريبيي الستينيّات، إختبأ كعادته خلف كلماته، ووجد فيها وسيلة تقيه من شر الحرب، فهو مولع بصيد الفراشات والكلمات! ولكن، لأن الأم والحبيبة والزوجة والمخبرين وقادة الثقافة يعشقون الحرب، ولأن الحرب طالت، ومع طولها استنفدت كل الحيل المتاحة لتداركها، فلا بأس من الكتابة عنها. حين كتب جنداري قصته «حالة حرب» عاجله الرقيب معلقا، قاطعا عليه لعبة التخفي وراء الكلمات والبناء الفني. فقد أشار د. محسن الموسوي الى القصة مثمنا ولادتها من قاص ستيني، وتلك تحية الدخول في المعركة. أما الملاحظة الثانية، فقد أشار فيها بمرح الى «تهويمات» جنداري اللفظية، وتلك أشارة يقول له فيها بأنك لا تستطيع أن تخدعنا باللعب الشكلي، فنحن نحصي عليك أنفاسك، مهما أخفيت روحك في أصداف الكلمات. على أية حال، شارك محمود جنداري، أسوة بغيره في احتفالات الحرب الفنية، ولسان حاله يقول: انه لم يكن على قناعة بها فنيا وفكريا، لذلك نراه يعد بأن يكتب نصا قادما «يخلص النار من دخانها»، ويجعلها تستعيد «وظيفتها الأساسية: إشاعة الدفء والألفة والسلام»، بعد أن «انتقلت الحرب بالمجتمع من حالة السكون العادية الى حالة جديدة طارئة، وانتقل عنصرها الاساسي الانسان من وظيفته المعتادة، من صيد الفراشات ونفث الدخان وانتظار المرأة الى اقتناص الرصاص» (ذاكرة الغد ١٥٩ – شهادات). لقد أرغمه الرقيب على أن يعلن للناس ايمانه بالحرب، لا باعتبارها حدثا، بل باعتبارها قدرا، فهي كما قال جنداري «الوسيلة الوحيدة الباقية لاسترداد الحياة والحفاظ على وتائرها التقليدية»، والتي يعني بها العودة – بعد انتهاء الحرب طبعا، وكل حرب لا بد لها أن تنتهي– العودة مع من لم يمت من الرجال الى «صيد الفراشات ونفث الدخان وانتظار المرأة». وتلك وسيلة أخرى من وسائل مواجهة الواقع، أراد جنداري تجريبها، فجربها، لكنه لم ير نهاية الحرب، التي منى نفسه بها.

لذلك اكتشف قاص ستيني آخر، هو محمد خضير، يشارك جنداري في هوس اللعب الفني بالكلمات، ويشاركه في فضيلة إخفاء الروح وسط «تهويمات» من الألفاظ، لا تصرف اهتمامها لمشاغل السياسيين الصغيرة، أو حتى الكبيرة، كالحروب. اكتشف القاص اسطرلابا خاصا لتأمل العالم وأنشأ برجا للرؤية، ينظر فيهما الى روحه المزهوقة أمامه في جبهات الحرب وفي الشوارع. كانت وسيلة محمد خضير أكثر براعة من وسائل

جنداري. فقد قسم واجباته الثقافية، على الأغلب، الى قسمين: مساهمات عن الحرب في هيئة تقارير ومشاهدات وانطباعات، يرضي بها سلطة الحرب، وقصص يختبئ وراء كلماتها، مبعدا نفسه فيها، ومبعدا كلماته، الخائفة من الحرب، عن كل ما يمت الى الحرب الدائرة منذ عقدين أمام ناظريه، مؤملا نفسه أيضا أن تقف الحرب، لكي تعود الحياة الى مجراها الطبيعي، حاله كحال جنداري، ليكتب عن بصراه، بنفس الطريقة التي كتب فيها أثناء الحرب. تلك هي أيضا وسيلة من وسائل التعبير عن الذات في ظل ثقافة الحرب، وهي سبيل من سبل حماية الوجود من الانقراض. لقد آمن محمد خضير بحقيقة تقول : «في داخل كل مواطن آلة تصوير موجهة على أفق الأمل، واسطرلاب يوجه إدراكاته واحاسيسه نحو النجاة». ومن سبل النجاة التي اختارها محمد خضير لنفسه ما جاء على لسانه: «تنتظرون مني تقديم (رؤية) عما يسمى تجربة الكتابة، بينما أعيش منذ ثماني سنوات (يعني سنوات الحرب) في حقول (رؤيا) لا حدود زمانية أو مكانية لمساحتها. إن إشاراتها الآتية من صمت الكهوف الأولى أو من أبراج المعرفة القديمة تحيط بي اينما خطوت وكيفما أمسكت قلمي». بذلك وجد محمد خضير مساحته الخاصة للتعبير خارج زمن الحرب، وأوجد لنفسه حدود تعبير تستمد اشاراتها من «صمت الكهوف الأولى». وذلك أيضا ابتكار خاص من ابتكارات التعبير عن الذات في ظروف الحرب والقسوة.

ربما يظن القارئ أن قاصا كمحمد خضير يعاني من نقص في الأحاسيس لا يمكنه من التقاط صوت مأساة، بذلك الطول وتلك البشاعة، اسمها الحرب العراقية الايرانية. ليس الأمر كذلك على الاطلاق، ففي مملكة محمد خضير السوداء الغنية باللمسات الانسانية احتلت الحرب مساحة واسعة من المجموعة. لكنها لم تكن تصف حربا مثل هذه الحرب القائمة الآن، ولم يكن التعبير عنها موضوعا في خرم الابرة، كما هو حال التعبير عن الحرب العراقية الايرانية. كانت تجوالا في المساحة الممكنة، ولا ممكنات في حرب ظالمة سوى الدمار والخوف وخنق ملكة التعبير.

أما أحمد خلف، الكاتب الستيني أيضا، فقد وجد نفسه مبتزا من قبل بعض الكتاب الشباب، الذين توجهت وحداتهم الى الجبهات، فراحوا يكتبون قصصا من وحي المعارك. ولأنه حرم من تلك النعمة، فقد استعاض عنها بما هو أهم منها، بمواهب استعارها من تقاليد الحرس القومي، مبتدعا بواسطتها حربه الثقافية الخاصة. وبذلك حقق لنفسه شرف تطعيم قصة الحرب العراقية بعنصرين: الوصف الحركي، الخارجي، للمغامرة البطولية السطحية للمقاتل، على طريقة الأفلام الأمريكية، وثانيهما

التلذذ السادي بالموت، باعتباره ضرورة وحتمية عرقية، يتطلبها النقاء القومي. وفي قصصه الكثيرة، التي حفلت بها الصحف، نجد الجندي العراقي يستعير حضور رامبو: «ارتطم بجسد ضخم، استدار الي الجهة الثانية، وتلقاه وليد، في الحال، طعنه، ان يدا تمتد اليه، استدار بحركة سريعة خاطفة، اجهز على الكتلة البشرية التي تلوت بينه وبين وليد. تفاهما في الحال، انهما اجهزا على أحد الحراس.... ليس ثمة وقت لديهما، ترددا برهة، ثم ما لبث ان سدد طعنة ثانية، ذلك لأن حركة مفاجئة اندفعت من الجسد الملقى أرضا...» (ص٢٥ – مجموعة الحد الفاصل – قصة النسر)

«ضحكت من ألمي. سيل. لماذا يسيل هذا الدم الدافيء دافقا ساخنا لا يتوقف؟»، جرحى وموتى أحمد خلف لا يكتفون بالاستهزاء من دمهم النازف، بل يبتسمون أيضا وهم يتلقون الرصاص: «تقدمت من كمال فوجدت عينيه تجحظان وقد علت فمه ابتسامة»! أما الأعداء الايرانيون، «المجوس» فقد كان خلف يعاملهم بما يليق بهم « دفعت اليه رشقة خفيفة من رشاشتي، غسلته فيها مرة واحدة والى الأبد» (قصة نقطة تماس)، «حاولت ببندقيتي اسكات صيحة حقده، أجعله يهدأ، لكن الرصاصات الاربع مرت من امامه واختفت وسط الظلام الكثيف، عندما شعرت أنه يتقدم نحوي مسعورا، أطلقت عليه طلقتين، ثم ثالثة وقلت الرابعة من أجل عيون الزوجة»!! ويواصل رامبو العراقي ساديته في قصة «الصيد»، والصيد هنا يعني صيد البشر طبعا: «لقد تلقفته بذراعي وأطبقت على فمه ولم يعد بامكانه ان يصدر حركة.... بل كان مثل كتلة طين صماء بين ذراعينا، وضغطت على شفتي كي لا تصدر صيحة فرح غامر»!!! وجنود أحمد خلف شجعان دائما فهم «لا يطرق الخوف قلوب أبوابنا أبدا»، يتمتعون بنبل عجيب : «لم أطلق رصاصة واحدة على أي منهم من الخلف. لم أرد رجلا منهم إلا وجها لوجه. حتى هم يكونون سعداء عندما تقتلهم وجها لوجه» (ص٩٨، قصة «افتراض ما يحدث عادة» – مجموعة الحد الفاصل).

«أنا استطعت طعن أحد المهاجمين بالسلاح الأبيض. لقد كان مندفعا ولم يتيسر له رؤية النصل وهو يغور في صدره، انني أتذكر جيدا ذلك الصوت، أشبه بشيء ناشف يتحطم، مثل كسر عود حطب شديد الصلابة، كان للنصل وهو يغوص في صدره صوت كصوت قطعة خزف كبيرة، تلقى من شاهق. هل تتذكر البغل الذي القى بنفسه من المرتفع» (افتراض ما يحدث عادة، ص٩٧)، بهذه الطريقة يسترسل أبطال أحمد خلف في صناعة ثقافة الوطن، وفي تعريف الأجيال الجديدة من العراقيين على منابع الجمال والنبل العرقي. وقد شاركه في نوازعه الوصفية المرَضية تلك عدد كبير من الأدباء،

أبرزهم في هذا المجال عادل عبد الجبار، الذي يفتخر بأنه كان أول من نشر رواية عن الحرب، ويعني بها رواية (الرقص على أكتاف الموت) عام ١٩٨١، والتي صور فيها «اقتحام وتطهير المحمرة».

وإذا كان أحمد خلف وعادل عبد الجبار يتلذذان بالخراب، فان وارد بدر يتلذذ ببكاء الآخرين في مجموعته المسماة «ذلك البكاء الجميل»، أما محمد الجزائري، فهو يستمتع بـ «صيد سمين»، وهو يتحدث عن موت ألوف البشر. ويرسم لوحة شديدة البهجة لوطنه المطوق الخلايا بالجنود: «تندفع فارعة سمراء تعبر الماء، وهي تمسك بذلك السيف العراقي، يتألق مع شفرته فيلق الحرس الجمهوري... ومع شفرته الاخرى يلتمع الفيلق الثالث فاطبق بشفرتيه على الماء والبر»! وفي القصة نفسها (قمر مجنون) يحس القاص بسطحية تعابير أحمد خلف السادية، التي لا تعدو أن تكون استدعاءات مؤجلة لحساسية خيال مستجلب زمن الحرس القومي، لذلك يلجأ الجزائري في التعبير عن ساديته الى الأسطورة، لكي يغدو تعبيره أكثر تاريخية وبهجة، فيصدر قصته السالفة بالعبارات التالية: «انهض واصرع الأعداء ستكون نفسك متلألئة وقلبك مبتهجا».

وفي مقابل هذه السادية العلنية في التعامل مع الموت، ظهرت نزعة طهرية فريدة، في أواخر أيام الحرب خاصة. ومن نماذج هذه الطهرية السادية ، يقول جواد الحطاب «إن الذي سقط أمامك وعيناه مزروعتان في عينيك، لم يكن بسبب بندقيتك... لذلك بامكاني أن أقول – وبضمير مستريح – أن رصاصنا كان طاهرا ونظيفا، ولم يقتل أحدا، وليس له ذنب، إذا كان الأعداء يقصدونه للانتحار به». وبنفس الضمير المستريح يضيف «علمتني القنابل أن هناك موتين أساسيين في حياتنا... موت «نسواني» وبقياس صغير، خصص لنساء المدن أثناء الحرب، وموت «رجولي» خص به الأبطال في الميدان»، ثم يختتم تساؤلاته مندهشا: «سؤال مشروع أيها الأصدقاء، سؤال مشروع جدا.... كيف يمكن للمثقف.. الشاعر... الحالم.. المجنون بالحياة أن يَقتلَ»؟

إن ركني الفاشية الأساسيين هما القوة والقسوة، ومن الناحية النفسية، فان ركنيها هما القتل بضمير مستريح والتلذذ بالقتل. وتلك أمور كفلت سلطة الحرب في العراق توفيرها للكاتب العراقي، وأطلقت له حرية التعبير عنها بضمير مستريح. وكانت تلك، بحق، أوسع مساحة للتعبير منحت لكتاب وفناني العراق في الداخل.

وإذا كان وارد بدر وجواد الحطاب من مقربي السلطة، فان القاص محمد حياوي يضع الشاعر كزار حنتوش ضمن القلة التي عرفت كيف «يسوق معارضته للنظام، ويمرر قصائده الفادحة من خرم النشر على حد السكين». (الوفاق – ١٢ حزيران

١٩٩٧)، وذلك أمر يستحق الاحترام، من دون شك. لكن كزارا، شأنه شأن غيره، من الذين لا يسوقون نصوصا معارضة، يقف في اللحظات الحاسمة مبهورا، مبتهجا بالحرب، ذاهبا اليها كمن يذهب الى عرس. ومما لا شك فيه أن الشاعر كزار حنتوش، ربما كان الى جوار جواد الحطاب و محمد حياوي ووارد بدر أو حسن مطلك أو فيصل عبد الحسن أو جاسم الرصيف في جبهة قتال واحدة يوما ما، أو ربما شاهد المنظر المرعب نفسه الذي أفزع زاهر الجيزاني، وهو يرى يوما مشهدا للاعدام على قارعة الطريق، وربما شاهد ما هو أبشع من ذلك كله. رغم ذلك كله، فهو حينما يعبر عن مشاعره تفقد ذاكرته مشاهد الواقع وما تختزنه من بشاعة، ولا يبقى من الحرب سوى مشهد بهيج، مضمخ بالجوري، يقول فيه وهو يصور الحرب في قصيدة «أحوال الشعراء»، وربما هو يصف نفسه أيضا:

«الشعراء الشعبيون/ بحدائقهم وبيارقهم وحرائقهم/ ذهبوا للجبهة في البصرة/ يصحبهم قمر طفل من منطقة العشار/ وهناك اعتنقوا شهبا/ ما تقبل تذوي/ وأغاروا بالأشعار/ الشعراء الشعبيون/ رسموا طبع الجوري فوق النار». سيولة الوزن، وتوالي القوافي، وسطحية المضمون، أعطت لمادة النفاق في القصيدة وقعا مميزا، وربما منحتها بالقدر نفسه مذاقا محببا، وقع موقعا حسنا في نفوس قيادة القوات المسلحة (قرابة مليون جندي) ، يرأسها وزير، رتبته الحقيقية أقل من «عريف»!!

ماذا سيكتب الشعراء في بلاد يديرها العرفاء و القتلة؟

يكتب الشاعر علي الشلاه في قصيدته (العراق):

«وأدمنت توقيت بغداد/ في ساعتي/ ثم اوثقته بوثاقي/ وصرت اصرف كل الزمان بوقت عراقي»!! ولو قدّر للمرء أن يسامح الشاعر، لأنه أفرط في حب الوطن، فكيف يمكن له أن يتسامح في أمر هذا الحب السيكوباثي المرعب:

«وطن لا نبوح بأوجاعه/ لكننا نشتهيها/ ونمشي على صوته/اذ ينادي/ ولا نسأل الاذنَ/ من يطلبون...؟/ وطن كلنا/ والجنان مناف/ ونشتاقه...../ حد أنا نحب اللصوص به،/ والسكارى، وحر الزنازين في صيفه، والبغايا، ومن أيدوا، ثم من عارضوا، والمخبرين، ومن أخبروا،/ والسجون» (ص١٣١ديوان الشعر العراقي، منشورات البزاز١٩٩٤).

بعد هذا، لماذا يتظاهر الناس بالدهشة الكاذبة، كلما سمعوا أن الشعب الذي اكتشف الأبجدية يقاد من قبل مجرم محترف؟

شاعر أقل ضجيجا من الآخرين، صلاح حسن، راقب مشهد الموت كالآخرين، وأصر على الخروج نظيفا من لعبة الحرب. حينما نتأمل بعض قصائده نجدها حافلة بلغة الموت. يقول في قصيدة (اسمي وأنا أغني عنه)، وهو نص مشبع بعناصر الخراب: القانورات، الترياق، البكاء، المقتولين، التوابيت، الموت، الهدم، يقول صلاح: «سماءات بلا قانورات من أجل بكائي/ ترياقات../ لكم يا أبنائي المقتولين/ محال أن تبقى الشمس في الحمل../ ولذا أمي الى الزهرة وأبي الى المريخ../ حيث الشمس في الميزان مقرورة وتوابيت الحكمة في الأوتاد تعرش رؤوسها الينابيع.. فيها روحانيات المشتري هل كان وهما/ صادقا ان أموت واحيا كما تبنى البيوت وتهدم..تبنى وتهدم». لقد بعثر صلاح حسن كلماته عن الموت والخراب، التي هي انعكاس لواقع فعلي، بعثرة تامة، وجعلها مجرد نثارات في فضاء غامض، يمتص الأحاسيس من الكلمات ويفرغها من سلطة الايحاء والبوح، حتى يكاد الموت المفزع والخراب يبدوان واقعا هامدا، محايدا. هذا الاهدار لطاقات التعبير، إهدار قسري، شأنه شأن اسطرلاب محمد خضير ورحلات البياتي الروحية وأمراض العامل الحقيقية أو الكاذبة. هو أيضا وسيلة من وسائل الهروب من قبضة الموت، وهو ضريبة العيش في وطن متخصص في قتل أبنائه. (ص١٥٩ ديوان الشعر العراقي)

حينما كشفت علنا بعض أسرار الغستابو، انكشفت للناس حقيقة أشد إرعابا من الغستابو نفسه. فقد كانت الخرافة الشائعة تقول أن رجال الغستابو موجودون عند كل ناصية شارع، وربما خلف كل باب. الوثائق والإرشيف المتعلق بالوشايات، كشفت عن وجود جيش خفي، لا حدود له، جيش قد يكون أحد أفراده موجودا الى جوارك في السرير، يقوم بمهام الايصال الطوعي، المجاني، لخبر قد يقودك الى ساحة الإعدام. إن واحدة من أبرز خصائص النظم الشمولية والفاشية هي وجود هذا الجيش الخفي، الذي أضحى في ظروف التخلف السياسي في العراق، بمثابة الحماية الأكيدة للنظام. وربما هو الذي كان خلف مغادرة رشدي العامل لصومعته، وذهابه ليطرق باب حميد سعيد، مبلغا إياه أن أمه هي التي حثته على كتابة قصيدة عن الحرب، وربما تكون هي أيضا التي أفشلت حب يوسف الصائغ، وربما هي أيضا التي جعلت جنداري يغادر تهويماته وينشيء قصصا عن الحرب، وهي من دون شك التي أجبرت محمد خضير على كتابة تقاريره من جبهة الحرب، متخليا مؤقتا عن اسطرلابه وأبراجه.

في ظل ثقافة قائمة على تدمير الضمير، يكون التعبير الفني ضربا من ملاعبة الأفاعي السامة.

٢- ثنائيات الخراب: مراوغة الرقيب أم مراوغة الضمير؟

إن أبرز ما يميز أدب الحرب هو أنه لم ينتج فنا يعتد به. ذلك أمر يعترف به حتى أكثر المغالين في ولائهم للحرب. فقبل أن تنهي الحرب عامها الأول، كتب سليم السامرائي في مقدمته لقصة الحرب ١٩٨١، بعد أن أشار بفخر الى المشاركة السريعة للأدباء في فن المعركة، وبعد أن أكد أن ما يحدث هو «البداية الجديدة للنهضة الثقافية في القطر، والتي ستجد امتدادها في عموم الأقطار العربية»، إختتم بالقول: «بقى أن نقول في النهاية اننا نظل نتوق الى قراءة قصة حرب تقف بمستوى واقع المعركة ومعطياتها التاريخية العظيمة» (قادسية صدام - ج١ص١٩)

وبعد سنوات ثمان من حرب ضروس، يعترف القاص محمود جنداري بخجل، بضعف نص الحرب، رغم أن «الكاتب العراقي اليوم يقف على أسس ابداعية متينة وتجربة غنية الى أبعد حد»، متنبئا بـ «أن النص بعد الحرب سيعود الى تفحص ما كان موجودا لديه، وسيدقق الامكانيات المستجدة ليصل حتما الى آفاق الحرب». جاء هذا في ١٩٨٩، أي بعد عام من توقف الحرب. ويقول نواف ابو الهيجاء، الذي دعي الى بغداد لكي يشهد ولادة المعجزة العراقية: «اني أرى أن أفضل الأعمال الابداعية عن الحرب المقدسة التي خاضها الأشقاء العراقيون، والكفاح البطولي لشعبنا الفلسطيني، هي تلك التي لم يتم ابداعها بعد». ويقول عبد الحكيم قاسم «إن صور صبرهم - العراقيين - سوف تبقى في قلوب أبنائها سنين طويلة، حتى تبرز مرة أخرى على الورق معارك خالدة في كتب قيمة» (ذاكرة الغدص ٢٨٥). وربما يكون واحد من أكثر التقييمات وضوحا هو ما جاء على لسان علي عبد الحسين مخيف، أحد المعنيين باعلام الحرب: «واجه كتاب القصة في العراق حرب ١٩٨٠ من دون معين سابق يجنبهم الاخفاقات المصاحبة للتأسيس، فوفقوا في قصص قليلة حققت نسبيا تقدما فنيا في اختيار قيمة مهمة في اطار قصة الحرب... ونأمل عن طريق وضع حد لأنواع التساهل في نظام تقييم قصص الحرب من قبل الناشرين الرسميين أن تولد الاعمال القصصية راقية فنيا» (ص٢٥٠). وقد جاهر كثيرون ممن أدلوا بشهادتهم عن الحرب قائلين « إن القصة التي أكتبها والتي أحلم بها، لم تتحقق بعد بحيث تكون بمستوى التجربة، لأن الحرب لم تنته بالمعنى الفعلي بعد، فقد نبتت في داخلنا». (المصدر السابق ص ٨٩ /شهادات). كتب ذلك القاص حسن مطلك بعد عام من انتهاء الحرب، ولم يكن في علمه أن حروبا جديدة ستندلع فور

انتهاء الحرب السابقة، ستندلع على يد من قاتل تحت لوائهم، لتزهق روحه. لقد اعدم حسن، ولم تمهله يد الطغيان أن يفي بوعده، ليسجل الحرب كوثيقة من وثائق الخراب. لقد أضحى هو نفسه واحدة من آلاف الوثائق الحية، التي تسجل تاريخ العنف الوحشي في بلادنا.

أين مكمن العجز في أدب الحرب؟

بعضهم علل الأمر بعامل الوقت ونضج التجربة. واليوم، يمر أكثر من عقد وربع على انتهاء الحرب، ولما يظهر همنغواي أو ريمارك المنتظر! فما السبب؟

واحد من التعليلات الكثيرة لهذه الظاهرة يقول: إن حربا عبثية، ظالمة، كالحرب العراقية الإيرانية؛ حربا بلا أهداف وطنية، بلا مسوغات مشروعة، ولا مقدمات، ولا نتائج؛ حربا لا يعرف فيها سوى طولها وبشاعتها، لا يمكن أن تخلق أدبا حقيقيا، ولا يمكن لهذا الأدب، إن أرغم على الولادة، أن يكون رفيعا.

إن ما سها عنه المعنيون بقصة الحرب، هو أن شجرة السم لا يمكن لها أن تثمر لوزا! فلم يكن عجز القصة متوقفا على التساهل في التقييم، بل كان متعلقا، بدرجة أساسية، بالتساهل في قبول فكرة الحرب على أنها قدر لا بد منه، وبالتساهل في قبول الحرب ذاتها على أنها حقيقة لا يصح لأحد التشكيك في معناها وأسبابها ومغزاها. فقد كانت الحرب خارج دائرة التساؤل.

ولكن هل خلت نصوص الحرب من التطورات الفنية؟

لقد أفرزت تجربة الحرب ظاهرة غريبة، لم ينتبه اليها أحد من الكتاب أو النقاد، أو لم يعرها أحد اهتماما. وهذا الظاهرة هي التناقض القوي والحاد بين عمق ورهافة وحساسية شهادات الكتاب، المقاتلين خاصة، التي أدلوا بها عن الحرب، قياسا بنصوصهم الأدبية. وليس الأمر محصورا في شخص واحد أو في عدة أشخاص، إذ يكاد هذا الأمر يكون قاسما مشتركا للجميع، بصرف النظر عن موهبة وطول فترة اشتراك هذا أو ذاك في الحرب. فالأدباء الشباب الذين ذهبوا الى المعركة كثيرون، أذكر منهم أولئك الذين أدلوا بشهادات أو انطباعات عن حياة الحرب: محمد حياوي، فيصل عبد الحسن، وارد بدر، حسن مطلك، علي خيون، جاسم الرصيف، محسن الخفاجي، ثامر معيوف، زاهر الجيزاني، (والأخير كتب بعض انطباعاته وهو في المهجر) وغيرهم. وربما لا يشاطر المرء كثيرا من أولئك أفكارهم عن الحرب. ولكن، من الواجب الاعتراف، أن

كثيرا منهم كتب شهاداته عن الحرب بروح فيها قدر عال من الحرارة، وحتى أكثرهم استفزازا، نجد بعض مقاطع شهادته تجعلنا ننفعل ونصغي بعمق وتعاطف لرهافة صوته ودقة أحاسيسه. وليس عيبا أن أعترف هنا علنا، أنني حينما قرأت شهادات الحرب من لسان كتابها: وارد بدر، محمد حياوي، فيصل عبد الحسن، جواد الحطاب، ثامر معيوف وحسن مطلك انتابتني في لحظات عديدة رعدة الحزن وارتجف قلبي وأنا أكاد أجهش بالبكاء، وكم توهمت أنني لم أكن أقرأ، بل كنت أتذكر! تلك الشهادات كانت صورا صادقة، عاطفية، غير مصاغة بقالب نثري أو شعري محدد، كانت وثائق حية، لم تطبخ بعد، ولم تتحول الى مادة من مواد عمل فني ما. ما سر ذلك؟

سأعيد السؤال بطريقة أقل التواء: كيف لمن يستطيع أن يلاحظ تلك الأحداث ويعيشها وأن يعبر عنها بهذه المشاعر الغزيرة، كيف له أن يعجز عن كتابة قصة مؤثرة، بنفس قوة شهادته؟

السبب يعود الى أمرين: أولهما أن الشهادة تقرير عن الذات، فيها حرارة وصدق الذات، مهما كانت نوايا المرء وسجاياه. هي صورة ناطقة عن كائن في لحظة صراع من أجل البقاء، أما القصة، وأغلب من ذكرتهم قصاصون، فهي شأن بعيد عن الذات، شأن قد يفسده تدخل الذات.

لكن السبب الجوهري، الذي جعل شهادات المقاتلين تبدو أكثر رهافة من نتاجاتهم، إضافة الى السبب السابق، هو أن القصة والشعر أيضا، تضع مسافة بين الذات ومادتها، فليس كل ما نشاهده ونحياه يصلح للكتابة، وما يصلح للكتابة الفنية الراقية ربما لا يصلح للنشر، وربما لا يتوافق مع إرادة القائمين على ثقافة الحرب. إنه الرقيب، سواء الرقيب الجالس على كرسي الرقابة، أو الرقيب اللابد في الذات، هو الذي يمنع خفقات الذات من الظهور الى النور في عمل ابداعي. فحالما تكون المرأة المفجوعة بابنها مادة للأدب، لا بد لها أن تستعير صوت حميد سعيد، وهو يرسم صورة امرأة عراقية من معارفه، فقدت ابنها في الحرب، مقدما إياها باعتبارها النموذج الأسمى للأم العراقية. تقول الأم الثكلى بابنها البكر، وهي تتحدث أمام الكاتب عن موته: «لماذا تبالغ في الأمر. لقد مات وليرحمه الله... ثم هل أنا المرأة العراقية الوحيدة التي استشهد ابنها، وهل هو أغلى من العراق». إن أبسط قوانين المنطق تعلمنا، أن الذي لا يستطيع أن يحب أبناءه لا يستطيع أن يحب وطنه بسهولة. تلك صورة، ربما تكون واقعية حقا، عن امرأة موجودة في الحياة، لكنها شاهد ناطق على موت الضمير لا على صحوته، شاهد على انحطاط الانسان لا على تساميه، شاهد على سقوطه وليس على بطولته. إنها شاهد

صادق على ثقافة وتربية الحرب، وما خلفته من مشاعر قاسية في نفوس البشر. إن أي نص قصصي أو شعري يعرض تلك الحادثة، عليه أن يقبلها بطريقتين: كتضحية فذة كما فعل حميد سعيد، وبذلك يسقط نصه ويسقط معه نموذجه الفني؛ أو أن ينظر الى تلك المرأة ككائن ميت المشاعر، مهروس الروح، بفعل دعاية وأوهام الحرب، وذلك أمر لا يقبله الرقيب الداخلي والخارجي. هنا، في مثل هذه الحرب، لا يوجد حيز للابداع، لأنه لا توجد مساحة لمساءلة الواقع، ولا توجد مساحة للصدق في التعبير عما يجري.

إن المسافة التي يضعها الكاتب بين ذاته، بين أحاسيسه، بين مشاهداته وبين ما يريد قوله، والذي هو عين ما يراد منه قوله، هي المسافة القاتلة، التي يموت فيها الابداع. لأنها مسافة تفصل بين وعي الذات للعالم كما هو، كما يحس ويعاش، ووعي مشرعي آيديولوجية الحرب، ومن خلفهم مراقبوهم الخفيون والعلنيون. لقد كانت الحرب هي التي تتكلم بلسان الكتاب. كانوا ينقلون قصصا على لسان حرب ظالمة، عبثية، خالية من القيم ومن الأهداف الوطنية. فهل بمقدور قصة، في هذا المناخ، أن تقول شيئا يستحق أن يرتفع الى مستوى الأدب؟

إن حربا بلا هدف وطني، سلبت من قصاصين لهم دربة ومعايشة جيدة مقدرتهم على التعبير. ذلك ما حدث مثلا لقاص مثل فيصل عبد الحسن في روايته (أقصى الجنوب)، ولجاسم الرصيف، في رواية (حجابات الجحيم). ولنتأمل كيف حدث ذلك.

لقد أثنى الاعلام الرسمي على القاصين، ومنحهما أرفع جوائز القصة، معتبرا عمليهما هو الخطوة التي ارتقت بفن القصة في العراق الى الحدود المنشودة. ولكن هل كان ذلك صحيحا؟

يشترك القاصان في أنهما يملكان دراية بمجريات الحرب من خلال معايشتهما لها. فقد عاش الرصيف ثماني سنوات في الحرب، قضى منها ست سنوات في الخطوط الامامية من جبهة القتال في شمال العراق، انجز روايته الأولى (القصر) عام ١٩٨٠، والتي يقول أنه كتبها: «من وحي الظروف المعقدة والعصيبة التي كان يعيشها الشعب العراقي في شمال الوطن من جراء التمرد الذي كان يقوده العميل الملا مصطفى البرزاني»!؟ أما رواية «الفصيل الثالث، فقد عدها «سبقا في تاريخ الأدب العراقي الحديث من خلال طرحي لموضوع (المخربين) في شمال القطر»!! وحصل على الجائزة الأولى لقصة الحرب في المسابقات الروائية التي شارك فيها في ١٩٨٣و١٩٨٧و ١٩٨٨. وربما تكون (حجابات الجحيم) هي حقا أفضل ما كتب، لأنها وليدة خبرة في الكتابة، الحربية خاصة، وثمرة معايشة حقيقية، إضافة الى أنها لم تكن وليدة تأثر سريع بحدث،

بل هي نتاج لفترة زمنية تزيد على أربع سنوات تقريبا. فهي من وحي معارك بنجوين، التي شهد الكاتب أحداثها عام ١٩٨٣. فاز بها عام ١٩٨٨ بالمرتبة الأولى في مسابقة قادسية صدام. أما فيصل عبد الحسن فقد أصدر ثلاث مجموعات قصصية ورواية. حصلت روايته (أقصى الجنوب)، التي كانت من وحي معارك الفاو، على الجائزة الأولى في مسابقة الفاو عام ١٩٨٨.

والروايتان، رغم تباين أسلوبيهما، تتقاربان في مستواهما الفني، وتتشابهان في بعض جوانبهما: الرصد التفصيلي للأحداث الحربية. تجاوزت الروايتان بعض عيوب قصة الحرب السابقة، خاصة الجانب المتعلق بالبطولة الخارقة، والشخصية الايجابية، وضعف الطابع الاجتماعي للحدث، والمادة الحربية المفتعلة، التي كانت تفقر روح القصة. وقد أضاف الرصيف بخبرته ومعايشته الطويلة للحرب، وصفا دقيقا للمعارك، فيه قدر ملحوظ من الواقعية المباشرة في التصوير، بينما أضاف فيصل لمسات في الأسلوب، وفي أجواء الحدث، وذلك بنقل الوقائع الى خلف المعركة، ريف العمارة، في انعطافة رومانسية مفاجئة. وتلك البيئة لم تصور كثيرا، إلا على يد قلة، منهم عبد الرزاق المطلبي، الذي نقل بعض جوانب الحياة القاسية فيها. وقد حاول عادل عبد الجبار الافادة من هذه البقعة المنسية « أبناء المناطق الفقيرة»، والذين هم وقود الحرب الأساسي، فصور في قصته الطويلة (صباح الخير ايها العقرب)، إحدى مناطق مدينة العمارة الشعبية، فجاء وصفه للناس والبيئة مشوها، سطحيا، مبتذلا. أما فيصل فيصنع بمتوالية مرتبة، انتقالات في المكان، من الريف الى أجواء المعركة، التي هي هدف القصة الأساسي، معمقا أجواء القصة بالتقلب بين هدوء ورمانسية الريف، حيث العشق والأعراس والهدوء والكسل والخضرة والأمان! في مقابل مشاهد الحرب، التي يرويها المجند، والتي يعلو فيها المصير الشخصي للمجند على صوت الحرب العامة، كلحظة مصيرية قاهرة من تاريخ الشعب. وتلك نقاط تقدم فنية حقا في القصة المذكورة. لقد جاء صدور القصتين في زمن ملائم لمناخ القصتين: الاستعداد للسلام، الذي اقتضى وجود أدب يبرر قسوة الحرب، ويعد للهدنة المنتظرة. فالموت لم يعد بطولة، بل أضحى، وقتذاك، في عرف القيادة وسيلة لقبول السلام أو تقبله. وتلك كانت بادرة مباغتة من مشعلي الحرائق وجهت الى قدسية ونظافة الحرب، التي أشعلوها بأنفسهم، جاءت لمصلحة العملين. والقصتان بحق وثائق تسجيلية عن معارك جرت في الواقع، وليستا مجرد أحداث عن الحرب من اختلاق القاصين. أما مصدر النقص الكبير في الروايتين فهو *افتقارهما الى الهدف*. حرب بلا هدف وطني، يعقبها سلام غامض، لا تعرف حقيقته،

يكتب عنها مؤلف ما رواية من غير هدف! تلك هي نقيصة الروايتين الأساسية. هنا، بضياع الهدف، سلبت الحرب كما يريدها القائمون على الحرب من هذين العملين روحهما، وأحالتهما الى مجرد وصف للمعارك، فيه قدر من الابتكار ورشاقة الأسلوب عند فيصل، والمعايشة والتوثيق عند الرصيف، لكنهما في الأخير لم يستطيعا أن يرتقيا كثيرا، على قاص أقل منهما مقدرة فنيا، هو نجمان ياسين، الذي انجز عملا روائيا مماثلا، هو (حجابات الفاو)، مشابها في أغراضه: وصف الحرب، كأحداث ومعارك. فاز بها أيضا بجائزة القصة. وإذا كان نجمان مخلصا لعبثية الحرب، باعتباره جزءا عضويا من لعبتها الكبيرة، فان فيصل والرصيف أضاعا عملين كان من الممكن أن يكون لهما شأن لو أنهما توافرا على جرأة أو فسحة من الحرية تتيح لهما التعبير عن الحرب لا كلعبة معارك قاسية، وإنما كحقيقة قاسية وكمحرقة ارغامية. وذلك أمر لم يكن ضمن أهداف القاصين ولا ضمن أهداف القائمين على الحرب. إنها قصص مصابة بالخرس في لحظة دمار روحي شامل. قصص بلا مغزى، ولا تساؤل، تطابق حربا بلا هدف. وكان ذلك هو ما يحتاجه السلام، العبثي، المتأخر، الذي حل كمزحة سوداء، بعد ثماني سنوات من عناد الموت. وذلك أيضا ضرب من ضروب الهروب من سلطة الحقيقة. ولكن هل حقا أحدثت قصص الرصيف وفيصل تقدما ملحوضا فنيا؟ الجواب نعم. ولكن الى أي مدى وكيف؟

بدلا من رسم المقاتل وهو يموت وابتسامة عريضة ترتسم على وجهه، كما في قصص أوائل الحرب، أخذ الجنود يموتون ممزقي الروح. وبدلا من رفض المقاتل للاجازة، كما في قصة علي خيون « الحداد لا يليق بالشهداء»، أصبحت الاجازة «صكا مصرفيا ملونا» للتهادن المؤقت مع الموت. وبدلا من مقابلة الموت «دون أن يطوق الخوف أبواب قلوبنا»، كما في قصص أحمد خلف، أو«رقص البزغ على خط النار» و«خنق العجم بيدين عاريتين» كما في قصة (صباح الخير ايها العقرب) لعادل عبد الجبار، أو اصابة أربع دبابات بصواريخ عريف واحد كما في قصص علي خيون، أضحت الحياة موتا «مؤجلا» وأصبح الجندي لا يخجل من القول «كنا نرتعش بخوف حقيقي»، كما يقول وارد بدر السالم، وهو يتحدث عن ذكريات المعركة. أما ابتسامة الموتى فقد سقطت على الأرض سقوطا مرعبا في قصة حسن مطلك (بطل في المحاق) «طارت شظية مسننة فنبتت في ظهر خالد وهو يضحك بكل قوة. لكن ابتسامته لم تسقط من وجهه فجأة، بل انسحبت بتمهل لتحل محلها صورة الألم، وكأنه حقن بالحبر». وبدلا من جثث مضمخمة بالعطر، كما في قصة غازي العبادي (قارورة الطيب)، أخذت رائحة الجثث تزكم الأنوف «تبرك في حفرة

فوق قتيل وتأكل لقمة أو تشرب جرعة ماء تبقيك على قيد الحياة وانفك يمتلئ برائحة منتنة لا مثيل لها وتكاد من تأثيرها أن تتقيأ جوفك». (ص ٢٣/ رواية أقصى الجنوب). وبدلا من أمهات يتسلمن ثمن أرواح أبنائهن وهن يزغردن، أصبح البحث عن لحد في الظلمة هو القدر الوحيد المتاح، حيث يمنع حتى البكاء. وبدلا من التنزه على سطح دبابة في أزقة المحمرة، أصبحت الحرب على أبواب البصرة وميسان. لم يعد البطل، يفعل كما كان سابقا، يمد يده ويعصر رقبة عدوه الفارسي، وهو يطلق صيحة فرح؛ لقد امتلأت يد المقاتل بالدم والأسباخ واللحم المهروس وهو يبحث لنفسه عن ساتر بشري، ولا يهمه إن كان ذلك جسد رفيقه المبقور البطن. لقد انتهى ذلك الزمن الذي كان فيه حتى مرافقي المقاتلين، كما يصور لنا عبد الرحمن الربيعي في قصة (في نهار عراقي)، لا تهمهم كثيرا تفاهات الحرب الصغيرة: «إصابة في الرأس، شظية في الفخذ، ثالثة في الكف... كانت بردا وسلاما»، فهي من أجل بسالة «المقاتل العراقي وراء الساتر، أو في انقضاضه على الأعداء»، وحل محلها مشهد يقدمه عدنان الصائغ، الذي كان أيضا يمد لسانه للرصاصة مستهزئا في بدء الحرب. ففي «سماء في خوذة» يقدمه لنا كتداخل مروع للموت بالحياة في صورة مرعبة «اقتسمنا على طاولات التوابيت/ خبز البقاء المثقب...». وحتى على المستوى الوعي بأسباب الحرب، لم تعد الكلمات الكاذبة عن المجوس والفرس وأعداء العروبة تخدع الناس كثيرا، وحتى الذرائع الدعائية للحرب، التي تفنن القصاصون في إيجاد حكايات لها لإثبات شرعية الحرب، في القصص التي اشيد بقيمتها الفنية جهلا، كقصة (استراحة المحارب) لعبد الخالق الركابي، لم تعد تقنع أحدا، خاصة حينما بدأت السلطة نفسها تهيىء الناس لقبول وقف الحرب، من دون شروط، فاصبحت أوهام الحرب مفضوحة تماما للجميع. فلم تعد البهرجة البطولية الزائفة، التي حاول بعضهم تزويق الحرب بها، تستطيع ستر وجه الحرب المقيت. لقد مزقت الحرب بنفسها، لفرط بشاعتها، كل الوثائق الكاذبة، المنسوجة حولها، وسلبت مشعلي الحرب زهوهم، الذي طالما تلذذ به كاتب مثل نجمان ياسين: «لقد شعرت ان الحرب انتشلتني كما انتشلت كل العرب الشرفاء من قبضة الترهل والانكسار والتداعي ووضعتنا أمام حالة من الزهو والكبرياء». إنها مرحلة جرد حسابات الموت، التي جعلت القاص ضياء خضير يتحدث عن مرحلة «الجهاد الأكبر»، التي ستعقب مرحلة «الجهاد الأصغر»: حرب الخليج الأولى. وكم كان ثاقب البصر، أعمى البصيرة، فالوطن الذي خرج من حرب سنوات ثمان، يستعد لحرب أطول، ستقضي على ما تبقى. هكذا تقدم النص في وصف مشهد الحرب، حتى أن قاصا مخلصا لسادية الحرب،

كأحمد خلف، أخذ في قصته (صديق قديم) يتحدث عن عاشق يخفي رجله الصناعية عن حبيبته ويدسها تحت سريره قبل أن ينام. لقد استقبلت مثل هذه الانجازات الفنية والمشاهد الواقعية على أنها ذروة ما تفتق عنه الألم العراقي. ومن شدة سيطرة ايديولوجية الموت على وعي المثقف العراقي، استقبلت مثل هذه الخطوة حتى خارج العراق على أنها «خطوة متطورة في المجالين الفني والفكري»، متناسين أمرا صغيرا واحدا، ففي الوقت الذي كان عاشق أحمد خلف، يخفي رجله الصناعية (خرابه)، عن عيون حبيبته تحت السرير، كان العراق بأكمله، كوطن، يصحو وينام رافعا للملأ يوميا رجليه ويديه الصناعية، صانعا بها إشارة الخراب التام. فهل هو تقدم؟ نعم، هو تقدم، لكنه ليس تقدما على الموت. هو تقدم على شكلانية المعالجة وبؤسها واستهتارها بمصائر البشر ووعيهم، التي ظهرت في سنوات الحرب الأولى. فالموت هو العنصر الوحيد الذي أخذ بزمام التقدم، وغدا يطوق الحياة تطويقا كاملا. وإذا كان القاص قد تقدم خطوة في اتجاه رصد الواقع، فان الموت تقدم بخطوات عملاقة للاجهاز على آخر ما تبقى من نبض في جسد الحياة. لذلك فكلما تقدم نص الحرب خطوة من الواقع، تقدم الواقع خطوات واسعة الى الأمام، جاعلا خطوات الأديب شديدة الضيق وهو يواجه الموت عاريا. لقد غادر القاص مواقع نص الحرب الشعاري أو الدعائي أو البارد المصطنع والمفتعل، لكنه غرق في تفاصيل الأحداث، في تلافيف حدث الموت والمعارك، من دون أن يجرؤ على ايجاد هدف واضح لما يكتبه، ومن دون أن يستطيع النظر الى الموت كمصير مأساوي، والى الحرب كمحرقة ظالمة، ومن دون أن يتجاسر على تطوير سلسلة تساؤلاته عن الحياة والموت والمصير، الى مستوى الأسئلة الوجودية والانسانية.

وإذا عدنا الى رواية (أقصى الجنوب) وتأملنا بناءها القصصي، نجد أن القاص شطر القصة الى عالمين، الى قصتين في قصة. الأولى مسرحها ريف العمارة، مصورا كجنة للعشاق الوديعين، تروى بواسطة صحفي. والثانية هي قصة مشاركة البطل، ابن الريف، في معركة الفاو. لقد أراد فيصل أن يصنع ثنائية متضادة: السلام الاجتماعي والحب والسعادة مقابل الحرب وأهوالها. لكنها كانت ثنائية خادعة، فالعالمان كانا، في الواقع، شديدي الترابط، كأي واقع بشري. لكنه انشطر عند عبد الحسن الى عالم رومانسي، هو الحياة اليومية الاعتيادية للناس، مقابل عالم الحرب القاسي. إن هذه الثنائية، ثنائية الموت – السلام، هي في وجه من الوجوه، تلوين آخر على ثنائية أحمد خلف: الخراب الجميل. وتلك إحدى نقاط الضعف الأساسية في هذه الرواية، وهي نقطة الضعف العامة، التي تطبع أدب الحرب بكامله.

أما جاسم الرصيف، فقد أراد هو الآخر أن يجد ثنائية ما تنقذه من آحادية الوجه البشع للحرب. فوجد في ملحمة جلجامش بغيته، ساعيا الى تطعيم وصف المعركة بمقاطع من الأسطورة. بيد أن الأسطورة ظلت منفصلة تماما، فنيا وفكريا عن نص المعركة، كما انفصل ريف فيصل عن جحيم الفاو. وسبب ذلك يعود الى أن نص الرصيف التوثيقي تشبع بتفاصيل المعارك وبسطحية بناء الشخصيات، وبالواقعية المباشرة في السرد، وسط مشاعر سياسية غاية في التخلف، خاصة ما يتعلق بالأعداء (الفرس ، والعصاة، والمتمردين، والخارجين على القانون، والاباحيين). إضافة الى آفة نص الحرب الأساسية: غياب الأسئلة. وتلك نقطة انفصال جدية بين النص والأسطورة، التي كانت تصعيدا خالدا لأسئلة وجودية عن الموت والخلود. بينما حرن نص الرصيف عند حدود التساؤل التالي: «إذاً هو الموت. السباق الرهيب: أن تَقتلَ أو تُقتل. حماقة أن تسأل لماذا؟». ومما لا شك فيه أن تلك الحماقة، كانت هاجسا مشتركا عند جميع من شاركوا في أدب الحرب، فلم يكن هناك من يستطيع التغلب على هذه الحماقة بأن يضع لنفسه السؤال البديهي التالي: ولماذا نُقتل؟ لقد توصل الحطاب الى الاجابة عن السؤال: لماذا نَقْتُل. لكن أحدا لم يتساءل: لماذا نُقتَل؟ في الوقت الذي كان الشعب بأسره يُقتل.

كيف تدبر حسب الله يحيى أمره، وهو يكتب عن حرب خالية من الأسئلة ولا تضع اعتبارا للعقل، وهو كاتب تبنى اسلوبا قوامه الأسئلة والبناء العقلي وتعقيد الموقف، أكثر من عنايته بالتصوير وبالحدث الواقعي الحسي؟ لقد واصل أسئلته. لكنها جاءت متلعثمة، مضطربة، وأحيانا مختلقة، لا تخفي قلقها وتكتمها، كما في قصص «قلق» و«الغريب» مثلا، من مجموعة «كتمان». فهنا، في هذه الحرب، لا مجال للعقل يا حسب الله، كما يدعي د. محسن الموسوي.

لقد حاولت رواية الرصيف إشاعة «قفشات» صغيرة من المرح، وانتقادات مشروعة للعرفاء والضباط «الصغار». لكن حدود تعبيره استقرت في النهاية عند المساحة المسموح بها: العريف «خبيث، لكنه طيب»، والرائد «مخيف لكن قلبه من ذهب». وبذلك عدنا الى الثنائية المقيتة ذاتها.

لم يكن حصول الروايتين المذكورتين على جوائز القصة، جائزة الفاو لفيصل عبد الحسن وجائزة قادسية صدام لجاسم الرصيف أمرا مفاجئا. فمن يتابع قصص فيصل عبد الحسن يجد أنها، رغم طابعها الدعائي، ككل قصص الحرب، تخفي خلف واجهتها قاصا يسعى بجهد واضح الى بناء قصة فيها قدر من المهارة في البناء وحسن تصوير المناخ المحيط بالشخصيات والعناية بالتفاصيل الحيوية الملازمة للحدث، وهدوء

السرد، والأهم من هذا سعيه الى نقل الحدث الحربي الى خلف خطوط الجبهة، الى البيت والأهل والمجتمع: الزوجة، الأطفال، الحبيبة. وربما تكون هذه اللفتة الفنية التي برقت في قصصه القصيرة هي التمهيد الذي جعله يصل الى تكوين رواية «أقصى الجنوب». أمر آخر لا يقل أهمية عن الجانب الفني هو أن قصص فيصل لم تشارك في تقديم اساءات عرقية متعمدة، في الوقت الذي تزخر وتجاهر قصص جاسم الرصيف بتقديم صور سلبية لشرائح الشعب العراقي القومية والسياسية التي تقف ضد بطش السلطة، (الحركة الكردية، الأنصار، القوى الديمقراطية، الهاربين من الحرب). ولهذا كله، لم يكن غريبا اختيار هذين العملين للجوائز، في وقت كانت قصة الحرب تعاني فيه من عجز جدي في الولادة.

إن إحدى أغرب مفارقات أدب الحرب في العراق، تكمن في أن رصد ظاهرة تقدم الموت مع تعاظم حجم الخراب، لم تكن من اكتشاف أعداء الحرب. على العكس، كان ذلك الاكتشاف واحدة من «انتباهات» بعض كتاب السلطة، الذين لاحظوا أن شيئا ما مريبا يحدث في لوحة الحياة: الموت يتقدم بخطوات عملاقة، وصوت البكاء المخنوق المحتبس داخل صدور الأمهات والآباء والأخوة يفور في النفوس، بينما يراوح النص في مكانه. لذلك تنادى بعض الأدباء محذرين من مغبة ما قد يحدث. وقد عبر علي عبد الحسين مخيف بدقة متناهية عن تلك المفارقة وما رافقها من خلاف. فهو بحسه التجاري المرهف، لاحظ أن الموت أصبح حاضرا في كل بقعة، وأن وجود الموت يكاد يطغى على وجود الحياة. لذلك طالب الأدباء بتغيير معادلات حساباتهم، داعيا الأديب الى الاقتراب أكثر فأكثر من جسد الموت، الذي يغطي أكبر مساحة من سطح الحياة. كانت رسالته واضحة: يجب أن لا يترك الموت وحده يعبر عن نفسه بحرية تامة، حافرا جروحا مفزعة في أرواح الشعب، الذي بدأت دمدماته المكبوتة تسمع. على الأديب أن يقترض من الموت بعض ثيابه. فالموت أضحى حقيقة لا تقبل النكران، ولا بد من تجميع أشلاء القتلى لتعرض في سوق الأدب. وقد فعلت القيادة العراقية ذلك مرة أخرى في نهاية التسعينيّات، حينما بدأت احتفالات تسيير التوابيت في شوارع بغداد، وسار خلفها من تبقى من الأدباء نائحين.

يقول علي عبد الحسين مخيف «...ويلاحظ ثمة اهمال لدور النقاد في متابعة قصص الحرب، تجلى خصوصا في تهجمات بعض الكتاب على ما زعموه من موقف سلبي إكتنفه إزاء ما زعموه من نجاح خارق في كتابة قصص فنية متقدمة في الحرب. وقد أضرت هذه المزاعم بمهمات تشجيع ولادة أعمال قصصية راقية المستوى ترتفع الى مستوى انجاز

المقاتلين العراقيين». ويضيف موضحا: «وتفرض قضية الانحياز وجوب حل مشكلة المتلقي لادب الحرب القصصي، وبما يؤدي الى خلق بُنى أدبية قصصية راقية يتوفر فيها تجانس فعال بين وجوب الانحياز للعراق، ووجوب التأثير بالمتلقي لهذه البُنى القصصية، على أساس التوسع الموضوعي في فهم دلالة هذا المصطلح، فالمتلقي نوعان من المعادي، والصديق، وفي كل منهما درجات قيمية». ولا يحتاج المرء لكي يفهم دلالة النص، سوى ابدال كلمة واحدة من عبارة «مستوى انجاز المقاتلين»، لتكون «مستوى انجاز الموت». ويبدو أن هذا الرأي كان وجهة نظر شخصية، في مواجهة أفكار د. محسن الموسوي المتشبثة بما تحقق من نصوص الحرب. فقد كانت واحدة من ألمع اسهامات الموسوي النظرية في هذا الجانب، تتلخص في أن نجاح القاص حنا مينا في روايته (المصابيح الزرق) يعود الى «عدم احاطته المسبقة ببطولات خارقة، كانت ستضر حركته الحرة في مساحة الرواية». وبهذا يتضح أن الخلاف بين علي عبد الحسين و د. الموسوي، كما هو واضح، خلاف حول حدود الحرية المتاحة للأديب في مجال استخدام الموت كوسيلة للتعبير والانحياز للحرب. فهي مسألة كمية بحتة: كمية الموت المسموح بها للاستخدام في النص. وقد غبي على مروجي ثقافة الحرب أن نص الحرب، مهما تقدم كميا في رصد حالات الموت، سيظل عاجزا عن اللحاق بخطوات الموت المتسارعة، ما لم يقبض الأديب على لب المسألة: الحرب باعتبارها كارثة وطنية، باعتبارها انتحارا اجباريا. أما التعبير عن هذا الانتحار الجماعي الارغامي، فلا يتم من خلال تقديم بعض صور المعارك والموتى، ولكن من خلال تعميق التساؤل السياسي من جانب، ومن جانب آخر التساؤل الوجودي والإنساني حول الحرب والموت كمصير مأساوي لشعب ومجتمع كامل، ومصير مرعب للفرد المقاتل وعالمه الشخصي. وتلك كانت نقيصة أدب الحرب، بكل ألوانه الأدبية، حتى وهو في أفضل حالاته.

لقد وصل الى هذه المعادلة كتاب كثيرون، بطرق مختلفة، من خلال التجربة. يقول جواد الحطاب عن تجربته الشخصية: «في الدخول الى «الرومانسية الحدائقية» هذه، رافقتني دهشتي، وتذكرت تلك «الرومانسية الشاعرية» التي امتلكتني عند سماعي نبأ نشوب الحرب، ثم تقدم تشكيلنا للاشتراك فيها. أن تكون شاعرا، فارسا قديما، تتابع أخبارك الجرائد، وتنشر صورك المجلات، وتحيط بك نظرات الاعجاب اينما ذهبت...! ياه.. كم أشعر بالأسى لذلك الخيال القديم، الذي طردته أول قذيفة حملت معها الى الفضاء أشلاء أعز أصدقائي..». (ص ٤٩ – كتابات حرة عن الفاو)

أما وارد بدر السالم فيوجز قصة الحرب كلها، قائلا: « لقد فاجأتنا الحرب وأعمارنا

لم تتعد العشرين إلا بقليل، وانتهت الحرب وأعمارنا تعدت الثلاثين بكثير... لقد تجاوزت الحرب علينا وشرخت فينا طفولتنا وصبانا وشبابنا. لقد تجاوزت الحرب علينا وذبحت أزماننا الشخصية وحولتها الى ذكرى من القنابل والقصف والرصاص والشظايا، فصارت تواريخنا مبللة بالدماء وصارت أحلامنا مرهونة بجنون الحرب حتى تحول مجرى الحياة فينا الى ممرات أضيق من مسامات الجلد، واغرقتنا الاحزان....هذه هي الحرب...». (تأملوا النص جيدا: كانت الحرب هي المجنونة!!! وقد سماها القاص محمد حياوي: «السعلاة الفاجرة»، بينما اتهم جواد الحطاب «القنابل» بالوحشية وطالب «بحبسها في أقفاص»، لأنها سبب الحرب!! وكان ذلك هو أوان الذم العلني للحرب، وهذه نقطة تحول كبيرة في الخطاب الأدبي، رغم تفاهتها في عين قارئ اليوم. (نصوص الفاو، كتابات حرة). بعد هذا النص المرهف، الصادق، يلخص وارد نتائج الحرب النهائية بعبارتين موجزتين، عظيمتي الدلالة. فعندما يحاوره القاريء قائلا: ماذا كانت نتيجة الحرب يا وارد؟ يجيب بشجاعة: «لقد خسرنا شبابنا تماما». وما ثمن هذه الخسارة البشعة؟ يجيبنا بصدق بالغ: «مات الياسمين فينا: ولكننا ربحنا الوطن... ربحنا العراق». نعم، لقد صدق وارد بدر، الذي عاش تفاصيل الحرب أكثر منا، فقد خسر شبابه، وخسر معه جيلان من العراقيين شبابهم أيضا، وستلحق الخسارة بأربعة أو خمسة أجيال قادمة. أما ربحنا للوطن، فهو على صواب تام فيه أيضا، فقد ربحنا وطننا العراق، ربحنا عراقا مقطع الأوصال، ممزق الجسد، ملوث البيئة، مستلب الحدود، منهوب الثروات، جائع شعبه، مهدم حاضره، ومظلمة آفاق مستقبله. تلك هي النتيجة. ألا تشبه عبارة وارد «خسرنا شبابنا وربحنا الوطن»، عبارته السابقة «البكاء الجميل»، ألا تشبه هذه عبارة أحمد خلف «الخراب الجميل»! أو عبارة عدنان الصائغ: «أنا مصر على بقائي الجميل»! أليست هي نفس العبارة، التي رددها القاص محمد حياوي كثيرا، ولكن بالمقلوب، واسماها «الفرح المر» و«الحب الموجع»، في محاولة منه لايجاد ثنائية أخرى، من موقع آخر، توازن بين الواقع المر والأمل المفقود، الذي يستحيل التعبير عنه علنا، أليست هي ثنائية رواية (أقصى الجنوب): رومانسية ريفية وموت على الجبهات؟

لقد شرخت الحرب الحياة شرخا مميتا، وقد شرخت ثقافة الحرب ذات الكاتب شرخا مدمرا أيضا.

سهو آخر أنبه اليه، وما أكثر ما نسهو! إن التقدم النسبي الذي أحرزه نص الحرب في أواخر أيامها، قياسا بنصوص بداية الحرب – رغم كل ما يقال عنه – كان واحدا من

ابتكارات أدباء الحرب الشباب. لم يشاركهم فيه، لا من قريب أو بعيد، أحد من كتاب الأجيال السابقة من محترفي الشعر والقصة وحتى النقد. في مجال القصة مثلا شارك في الكتابة للحرب كتاب من أجيال متعددة: عبد الرحمن مجيد الربيعي، غازي العبادي، لطفية الدليمي، عبد الرزاق المطلبي، عبد الستار ناصر، محمود جنداري، محمد الجزائري، موسى كريدي وغيرهم، وفي الشعر رعيل الشعر البعثي كله، إضافة الى آخرين التحقوا به طوعا : عبد الرزاق عبد الواحد، يوسف الصائغ، محمد صالح بحر العلوم ، أو بالخوف والاكراه: حسب الشيخ جعفر ورشدي العامل وغيرهما. ولم نجد في نصوص أولئك، النثرية أو الشعرية، نصا يصل في مستواه الفني، أو حتى في مقدار اقترابه من الواقع الى مستوى نصوصهم قبل الحرب، أو الى مستوى نصوص الشباب.

ولا غرابة إذاً لو عرفنا أن الجوائز التي منحت للقصاصين حاز عليها، في الأعم، قصاصون شباب جدد، أو قصاصون غير معروفين، بدءا من قصة «نسر بين الجبال» لضياء خضير، التي افتتحت اتجاه التوثيق الواقعي، (فازت عام ١٩٨٢ كأفضل نص قصصي عن الحرب)، وانتهاء بروايات جاسم الرصيف وفيصل عبد الحسن التوثيقية.

وفي مجال الشعر، أوقعت بعض تجارب الشباب شعراء الأجيال السابقة في حرج فني وأخلاقي. فاذا كان عبد الرزاق عبد الواحد وبحر العلوم ظلا يمارسان هذياناتهما الدعائية السطحية، فان شعراء أقدر منهما مثل يوسف الصائغ وحسب الشيخ جعفر والبياتي وقفوا عاجزين، مشلولين. فلا هم بقادرين على انتاج نص يليق بالحرب وبمستواهم الفني السابق للحرب، ولا هم بقادرين على الصمت التام وهجر مملكة الشعر. ولا يتوقف الأمر على الشعراء الذين كانوا في الأصل من خارج البعث، بل يشمل أيضا شعراء السلطة الكبار، كحميد سعيد وسامي مهدي. لذلك، كان ظهور شاعر شاب كعدنان الصائغ، كشاعر كرس قصيدته للحرب، أمرا مبهرا، رأى فيه كثيرون ما لم يتمكنوا هم من تحقيقه. كان أشبه ما يكون بوخزة ضمير فني تكشف ضعف دواخلهم أمام أنفسهم وأمام السلطة الثقافية. لذلك عده البياتي «شاعر يغمس كلماته بدم القلب»، وعده حسب الشيخ جعفر «جزيرة شعرية»، «نادرا ما التقيت شاعرا مثله تكتبه القصيدة قبل أن يكتبها، ممتلئا بالشعر فياضا به»، وعده مدني صالح «أشعر العرب بعد نزار قباني والبياتي والسياب». (حذف الصائغ عبارة بعد نزار والبياتي والسياب في كتابه نشيد أوروك، ربما إحساسا منه ببطلانها، ليكون «أشعر العرب»). إن تبادل الخداع بين المؤسسة والأديب ظاهرة أساسية في حياتنا العقلية والاجتماعية. فالمؤسسة تخلق الوهم للأديب، وما يلبث الأديب أن يخدع ذاته، موهما إياها بما يدري أنه وهم من

صناعة الآخرين. إن تبادل خداع الذات جزء عضوي من ثقافتنا، مارسته الأحزاب والسلطات بقوة في مجال الثقافة والأدب والفن وما زالت، لأننا أبناء شرعيون للمؤسسات، لا أبناء لذواتنا الحرة، المستقلة. وتلك المبايعات الأدبية، التي منحها أدباؤنا لشاعر جديد، لم تمنح لمواهبه الشعرية فحسب، بل منحت لدوره ووظيفته الفنية والاجتماعية في الحياة، تلك الوظيفة التي كانوا يدركون تماما أنهم عاجزون عن أدائها وممارستها كما يجب. وكان ذلك تعبير جدي عن فشل أجيال كاملة من أدباء الوطن، ممن أصابهم الخرس، في التعامل مع مسؤوليتهم الفنية والاجتماعية، وفي التعامل مع أنفسهم بصدق، في حقبة استثنائية من حقب تدمير وطنهم.

ملمح آخر للتطور الكمي هو ظهور عدد كبير من الروايات، ربما فاق بحجمه ما كتب في تاريخ العراق خلال عقود. أكثر من خمس وسبعين رواية، وأغلب هذه النتاجات تعود الى اسماء جديدة. لقد كان تطوير نص الحرب هو ثمرة الحرب، الحرب نفسها، التي جعلت الحطاب وعدنان الصائغ ووارد بدر وغيرهم يظنون وهما أو صدقا، أنهم بانخراطهم فيها سواء بالقتال أو الكتابة، ستمنحهم موقعا في الحياة لا ينازعهم عليه أحد. وهي التي أمدت بعضهم بحرية خفية لقول شيء ما، ربما لا يرضي بعض من يجلسون في المكاتب... لقد منحتهم الحرب ثقة بالنفس، سرعان ما اكتشف بعضهم أنها ثقة زائفة، في غير موضعها. فمن أجل الحصول على ثمارها، لا بد من التفريط بآخر عنقود من عناقيد الضمير. فالحرب، «تلك السعلاة الفاجرة»، لا تؤتمن.

إن ذلك «الخراب» أو «البكاء» أو «البقاء » المفزع كله، كان من الممكن أن يكون خرابا ناطقا بحق، حينما ينظر اليه المرء بعينين أقل انشدادا الى آيديولوجية الموت ومنظريها. أليس هو الخراب نفسه الذي دفع شاعرا اسمه (سليمان جوني)، في قصيدته (مشاهدة) من مجموعة «خيانات عريضة»،البائسة الطباعة، الى أن يرى مشهدا أغرب من كل الأعاجيب؟

«أنظر من السطوح/ حيث أفخاذ النساء/ معلقة في الهواء/ والأطفال يخرجون من كهوفهن/ الى أعمارهم/ ويجرون بسرعة ويذهبون الى الحرب./ الذين لم يموتوا/ تزوجوا/ والآن هم ينظرون معي من السطوح..». في بلد مليء بغرائب الموت، يكون أقل ما يمكن رؤيته هو الأعاجيب. تلك فنتازيا للهروب من أسر الواقع، لكنها تظل مشحونة بالدلالة، تقف على نقيض مباشر من مشاهد الواقع المزيفة أو مشاهد اللعب الشكلي المحض، التي لا هدف لها سوى وصف بعض حالات الموت، من دون هدف يدين الموت نفسه. أذكر هذا المثال وأنا أرى البؤس المرعب للكراس، الذي طبع فيه الشاعر قصائده.

وهذا الأمر يدفعني الى تذكر عشرات الأسماء التي ذكرها القاص عدنان حسين أحمد في مقالاته عن جيل الثمانينيّات القصصي، والتي حوت أسماء لكتاب غير معروفين، سعوا، بطرقهم الخاصة، الى التعبير عن عدم انسجامهم مع ما يجري، حري بنا تقصي أثرهم. (الوفاق- ١٨٧ - ٢٦/ ١٠/ ١٩٩٥)

إن ثنائية الخراب الجميل والبكاء الجميل، هي التعبير الأمثل عن الواقع المتناقض، المتمثل في خراب الحياة من جهة وفي محاولة تزوير الذات للتلاؤم مع هذا الخراب. وفي مجال التعبير الفني تجسيد للتناقض بين حجم المأساة والمساحة شديدة الضيق الممنوحة للكاتب في مجال التعبير عن هذا الخراب. وهي بمعنى آخر تجسيد بالكلمات للصراع بين الكاتب وذاته، بين الواقع والوهم، بين وخزات الضمير المؤلمة ولحظات خدره، بين الحياة وآيدولوجية السلطة. إن قسوة الواقع وضيق حرية التعبير تدفع بالذات في بعض الأحوال الى ايجاد سبل خاصة لتزوير الارادة، ولتضليل نفسها بنفسها. فالقسوة تغدو في تلك الأحوال وسيلة من وسائل شطر الذات، باعتبارها ذاتا عارفة، الى شطر خادع وشطر مخدوع. شطر يحس الخراب وشطر يتقبله على أنه قدر أو كابوس أو فرح مر أو حب مؤلم، أو حتى كشيء خارق الجمال، أو هو البقاء الوحيد الممكن.

إن قسوة الواقع في مجتمع مغلق، لا خيارات فيه سوى الحرب أو الموت في سبيل غايات لا صلة للموتى والأحياء بها، ترغم الذات على الانحناء أمام جبروتها، وترغمها على تضليل نفسها، فيغدو النص الأدبي مجرد صيغة معلنة، لسلسلة واسعة من عمليات تزوير الأنا، يعيشها الأديب والفنان، وهو يحاول التوفيق بين ما لا يمكن توفيقه: بين الموت كمصير «مؤجل» وبين المساحة الممنوحة للتعبير عن هذا الموت، باعتبارها الوسيلة الوحيدة الممكنة لإعلان براءة الذات من تهمة عدم الوقوف مع الموت. إنه بمعنى آخر صراع من أجل البقاء، البقاء أسرى لعجز الضمير. إنه صراع باهظ الثمن، ليس فقط بالنسبة لثلاثة أجيال من أبناء شعبنا ممن تلقوا ثقافة الحرب، بل بالنسبة لمنتجي هذا الأدب ومروجيه أيضا، وحتى لأولئك الذين يتدفأون، عن بعد، بناره.

ولإجلاء صورة الايهام، الذي يمارسه الفنان على ذاته، وعلى وعيه، ثم على وعي المجتمع، بوعي أو من دون وعي، بقصد أو من غير قصد، بضمير صادق أو من دون إحساس بالمسؤولية الشخصية والاجتماعية، سنتوقف طويلا هنا عند تجربتين أدبيتين مختلفتين. تجربة شاعر ثمانيني هو عدنان الصائغ، وتجربة قاص ستيني هو عبد الستار ناصر، ساعين الى توضيح ما يحدث في الذات، ذات الفنان، حينما يمارس عملية

بناء النص في ظروف انعدام الحرية. سنتوقف أولا عند عدنان الصائغ، الذي يرتبط اسمه ارتباطا مباشرا بالحرب، فهو أحد أبرز كتابها. تفتحت موهبته في جو الحرب، وتولى مسؤولية تحرير أعمدة واصدارات ثقافية عن الحرب، وحصد جوائز عديدة باسمها، حينما كان كاتبها وحينما أدار لها ظهره. تقدم تجربته صورا متنوعة للتعبير عن واقع واحد، هو واقع الحرب، قلما نجدها عند شاعر عراقي آخر، بنفس الكثافة. صور تتميز عن مثيلاتها من الصور الشعرية بأنها محملة برائحة القسوة والموت والخوف والانسحاق، عكست زهو القوة في أوج جبروتها، وطعم القلق حينما اشتدت الحرب، وطعم الخذلان حينما استطالت، وطعم الانكسار عندما حلت الهزيمة، وطعم الفاجعة حينما أطبقت المأساة. لذلك فان قصيدة الصائغ موشور حساس جامع لأطياف وقائع الموت، وهو يمجدها وهو يمالقها أو يخاتلها أو حتى حينما يحاول هجرها، منقلبا ضدها. وهو شاعر يملك قدرة، قلما نجدها عند شاعر آخر من جيل الثمانينيّات، على احداث نقلات جدية في مستوى تعبيره الشعري، وعلى خلق السبل المتنوعة لاستثمار موهبته، التي لا تنكر. إنها تجربة متعددة الرؤوس، حري بنا جميعا التوقف عندها، ومعاينة مسارها.

يوميات لشعرها الطويل

حينما أصدر الصائغ عام ١٩٨٨عن دار الشؤون الثقافية العامة مجموعته الشعرية الرابعة «سماء في خوذة»، بدأ في العام نفسه ينشر نصوصا نثرية في عموده الأسبوعي «مرايا» في جريدة القادسية، التي جمعت لاحقا في كتاب «يوميات لشعرها الطويل»، نُشر في عام ١٩٩٢ تقديرا لفوز الشاعر بالجائزة الأولى في مسابقة نادي الكتاب ١٩٩١، عن شهادته «يوميات تحت القصف».

وصف الناقد طراد الكبيسي الصائغ بأنه «يؤسس قصيدة حب في فضاء حرب».

وبحق، كانت ثنائية الحب والحرب هي الطابع العام المميز لخصوصية قصيدة الصائغ الشعرية، إضافة الى كتاباته النثرية في مجموعة «مرايا لشعرها الطويل».

في نصوص «مرايا...» نقف أمام كاتب ثابت المستوى، وهذا أمر كبير الأهمية بالنسبة لشاعر جديد. فالصائغ بدا يسير بخطوات واثقة، ويكتب غالبا كلماته بعناية ملموسة، ويرغم القارئ على الاعترف بابتكاراته الفنية، فهو ينتج شيئا يكاد يلحظ بيسر، مقارنة بما هو سائد. شيء فيه دفق الشعر، بعبارة مؤثرة، وجمل واضحة الدلالة، والتي هي نتاج للدربة التي جاءت بعد البداية. ولكن، أكثر من هذا – وهذا ليس بالقليل – لم تتمكن

«مرايا...» أن تحقق للصائغ. وسبب هذا يعود الى أن مرايا سقطت في أجزاء واسعة منها في لعبة التكرار، الذي نشأ بحكم أن الصائغ أراد في نص الحرب - المرأة، ايجاد جسر يعبر به فوق بشاعة الواقع، وايجاد شحنات عاطفية تحل محل لا منطقية الواقع، وهو ما يتطلبه النشر اليومي في صحف مخصصة أساسا لإشباع أطماع المؤسسة العسكرية، المهيمنة على منافذ الحياة:

«أيتها الحرب زرعنا في أحشائك كل شيء/ طفولتنا، وأمنياتنا، وقصائدنا، ومخاوفنا، وأعمارنا/ القلقة من أجل أن تنجبي ذات صباح مندى/ طفل السلام القادم». وربما تكون هذه الأمنية العسيرة والتعبير الفني عنها، مجرد تكرار لما قاله الحطاب ووارد بدر أو غيرهما، فالمرء لا يعرف حقيقة من يكرر من، فهم يغرفون من بئر واحدة! ولكن ما هو مؤكد أن الحرب لم ولن تنجب سوى الدمار. هذا ما غاب عن الصائغ وزملائه من جيل الحرب. ولكن لا بأس من ظهور كلمة السلام، حتى لو كان ظهورها متأخرا جدا.

ورغم هذا كله فقطرات الدم والخيبة تتساقط هنا وهناك في مرايا الوهم أيضا، وإن كان على نحو أقل. إنها خيبة الانتظار، وضياع الوعود:

«ها قد انتظرنا طويلا/ طويلا جدا/ ولم يأت القطار (الذي وعدوك به في طفولتك / محملا بالحلوى، وبالونات السعادة، والجواري والنقود)/ مرت عشرات القطارات المملوءة بالجنود والبضائع والعرسان والنفط والأشجار والأجانب والمسافرين/ مرت آلاف الوجوه... وآلاف الأقنعة/ مرت آلاف الأنهار والطيور والمدن والكتب والهموم/ والشوارع/ ومازلت تنتظر قطار فرحك/ حتى أعشبت قدماك من الوقوف»

سماء في خوذة

يضيق حيز القول المخصص للنفاق السياسي والاجتماعي العلني في ديوانه «سماء في خوذة»، وتبدو ثنائية المرأة - الحرب أكثر إتقانا.

في «سماء في خوذة» تنتهي مرحلة الخطاب الحماسي المباشر، وتختفي شعارات الحرب واحتفالاتها الدعائية السابقة السافرة، وتموت معها رومانسية مرحلة بداية الحرب، وتحل محلها ثقة بالنفس لم تكن موجودة سابقا، هي البداية الأساسية لتكوين خصوصية الصائغ الشعرية، التي هي خليط من الواقعية والرومانسية العاطفية، جمعت في حناياها، إضافة الى بعض هموم المثقفين، مفردتين أساسيتين هما الحرب والمرأة، الحرب كواقع قاس والمرأة كحلم لإطفاء حرائق الواقع:

«يقلقني أن العالم/ نصفين: نصف أنت/ ونصف قلقي».

وهذا المقطع يذكر بنص اختطفه الصائغ في «نص الفاو» من فم الشاعر الداغستاني رسول حمزاتوف، يقول فيه: «شيئان في الدنيا/ يستحقان المنازعات الكبيرة/ وطن حنون، وامرأة رائعة/ أما بقية المنازعات الأخرى، فهي من اختصاص الديكة»، وربما تكون حكمة حمزاتوف هذه هي التي غيرت مجرى قصيدة الصائغ، ووضعت يده على هذا السر الكبير: المزج بين المرأة والوطن المحارب؛ هذا المشهد الذي أضحى الطابع المميز لمحتوى قصيدة الصائغ، يفتتح به الشاعر عالمه وهو ذاهب الى الحرب أو يختتم به رحلته وهو عائد منها. وفي قصائده الأكثر نضجا يمتزج الجوع الى المرأة بالجوع الى الأمان. إن ثنائية المرأة – الحرب، قد تأول، لفرط إصرار الشاعر عليها، بثنائية الخراب الجميل أيضا، فهي تحمل في تكوينها عنصري الخراب والجمال، عنصري الموت والولادة، عنصري الخوف والأمان، وهي ابنة مرحلة نهاية الحرب، والتفاؤل الغامض، الحذر، المشوب بالخوف من المجهول.

ورغم أن روائح الخيبة التي نشمها في بعض القصائد تتصاعد أحيانا بقوة ووضوح، إلا أننا نظل نجهل أسبابها ودوافعها، فلا نعرف عن أي أحلام يتحدث الشاعر حينما يقول:

«سوف نبكي على حلم/ ضيعوه../ فضعنا»

لكن القلق الشخصي، والخوف من المصير المأساوي يبقى هاجسا قوي الوقع في نفس الشاعر. ففي قصيدة (أغاني الخنادق) يرسم الشاعر مناخ الموت بصور شديدة البشاعة:

«اقتسمنا على طاولات التوابيت/ خبز البقاء المثقب...»، ويقول في موضع آخر: «بينك والموت فوهة لا ترى/ وتساؤل طفلين:/ بابا متى ستعود». وهذا قول ردده مع الصائغ غير أديب شاب، فقد أضحى ذلك الأمل وقتذاك غصة الشعب بأسره.

ومما لا شك فيه أن الحرب هنا لم تعد مجرد رحلة استهزاء، بل أصبحت فوهة تترصد وأطفالا خائفين بانتظار آباء ضائعين في وهاد الموت. وسواء عرفنا أسباب الضياع المباشرة أم لم نعرف فان القلق الحياتي، والتعبير عن القلق والخوف من بشاعة الحرب وقسوة الواقع، تكون بذاتها صورة نابضة لما يعتمل في نفوس الناس، الذين لبثوا ينتظرون موتهم تحت سقف الحرب على امتداد عقد كامل.

إلا أن هذه الصور المفجعة، لا تعني أن الصائغ تمكن آنذاك من فك وثاقه من عجلة الحرب، فنحن نراه يقفز من المشهد السابق، من القتيل والأب المضيع التائه في الجبهات،

وهو المشهد الذي يعبر عن حقيقة الحرب وعن بشاعتها ويسجل لحظة الصدق فيها، الى مشهد مجترح البطولات، وهو الجزء المخصص لإرضاء شهوة صناع الحرب:

«الصحاب... الصحاب.. سقطت/ فلملمني وطني.../ وركضنا الى الساتر الأول/ نتحدى موتنا/ - أينا سيخبيء يا وطني رأسه../ ولنا خوذة واحدة».

إن هذا الاستدراك هو شبيه تماما باستدراك القاص وارد بدر، عند حديثه عن الموت في نص الفاو. والفرق الوحيد بينهما يكمن في طرق «المراوغة». فقد جاء استدراك وارد صريحا مباشرا، بصيغة «ولكن، ربحنا العراق». أما استدراك الصائغ فقد جاء أكثر خفاءً. استدراك من دون ولكن. وتلك «مراوغة» مزدوجة الرأس، موجهة الى الرقيب لإقناعه بالولاء، وموجهة الى القارىء لإخفاء صيغة الولاء. في هذا الموقع المعقد وقف نص الصائغ، وهو يسعى الى البوح والى التستر، الى اعلان الطاعة أو الاقتراب من حافة المعصية، وفي الأخير جعله يلجأ الى انتاج نص متعدد الرؤوس، يفكر في أكثر من أمر في آن واحد. وربما كان هذا ما عناه القاص على السوداني في نصه الذي سنورده في الجزء الثالث من مقالنا. وهنا لا نريد أن نوهم أحدا بأننا نتحدث عن درجة تطور المقدرة على ابداع الشعر، بقدر ما نتحدث عن مقدرة الموهبة على التأقلم مع الواقع المأساوي، بطرق أكثر أو أقل ذكاء، أكثر أو أقل بروزا.

تبدأ مجموعة «سماء في خوذة» بقصيدة تشابه في بنائها الفني وصورها القصيدة التي بدأ فيها مجموعة «العصافير لا تحب الرصاص» ١٩٨٦. ففي «العصافير..» كانت هناك طلقة وبلبل، وفي هذه خوذة. هنا لم تعد الصورة الشعرية تعنى بالحرب كمشهد للوصف، بقدر عنايتها بالحرب كقدر غامض، يرسم من خلال بعض أدوات ورموز الحرب الحسية (الطلقة، الخوذة). في «سماء في خوذة» تغلغل القلق أبعد مما كان عليه في «العصافير..» والصور توالت أغزر، وأسئلة جديدة ظهرت:

«كان الوطن على الساتر المتقدم يحصي شظاياه والشهداء/ وصحبي يعدون للمدفعية بعض الفطار المقيت/ وينظرون لمائدة الحرب، أن تنتهي.. من يوقف الدم/ من؟/ سقطت خوذة/ ثم أخرى/ وأخرى/ نظرت لموتي المؤجل..يرمقني ببرود/ ويخلع خوذته../ وينام».

كان طول الحرب، ومعه طول تجربة الكتابة عن الحرب، يفترضان أن يتحول نص الحرب من الشعارية الى الوصفية، ثم الى التساؤل عن جدوى الحرب. بيد أن نص الحرب اقترب من تسجيل واقع الحرب، لكنه ظل لا يفكر. ولم يعن الشعراء والقصاصون بتطوير أسئلة تضعهم في مواجهة الحرب، كعدو. أما في هذه القصيدة

فيظهر السؤال المنتظر، ولكنه يجيء متأخرا أيضا. لذلك يبدو السؤال – رغم أهمية ظهوره – كما لو كان تساؤلا خارج حدود المأساة. من يوقف الدم؟ إنه تساؤل لا يريد إجابة، بل هو جواب بحد ذاته. جواب عن دم في مرحلة الدعوة لايقاف الحرب. كان هذا التساول مشروعا وملحا، وكان من الممكن أن يكون سابقة شعرية وعقلية فريدة، لو أنه قيل في عام الحرب الأول، بل حتى في عامها السادس، لكننا الآن في مرحلة الاستعداد لقبول وقف الحرب. لقد جاء هذا التساؤل الضروري بالضبط مثل هدف يسجل في مرمى الخصم، ولكن بعد انتهاء المباراة. فكم كان الموت متقدما في التعبير عن مغازيه على نصوص الحرب!

لكن الحرب لا أصدقاء لها سوى الموت والقتلة. ولا بد لقصيدة تحمل تساؤلا عن الدم أن تتصادم مع مبدأ الحرب شاءت أم أبت. وقد أدى تدهور الحياة بعد حرب الخليج الثانية الى تحول هذا الصدام الى أمر واقعي وممكن.

لا يجد المرء دائما في الشعر العراقي المكتوب عن الحرب في داخل العراق صورا فنية مقنعة تسجل بشاعة مشاهد الموت، رغم أن الموت كان سيد الجميع. لكن قصص المعركة المتأخرة سجلت هذا، وكذلك سجلته بعض القصائد النادرة، ومنها قصائد الصائغ، على نحو واضح وكبير. وكل أولئك لجأوا الى الطريقة ذاتها، التي نادى بها بعض نقاد الحرب: أي كشف برقع الموت من أجل تقليص المساحة الفاصلة بين سعة خطوات الموت في الواقع وضيق حدود التعبير عنه. لقد منحت فترة السلام الصائغ تلك الفرصة، كما منحت غيره. ولكن، رغم كل ما يمكن أن يقال، تظل المساحة التي تجول الصائغ فيها في وهاد المأساة واسعة. ففي «سماء في خوذة» يظهر الموت مثل قوة غير قابلة للايقاف. ورغم أن مثل هذا الشعور أمر طبيعي ناتج عن طول الحرب، وهو لا يتناقض مع إرادة السلطة التي أخذت أنذاك بالبحث عن مخارج لتبرير ايقاف الحرب، التي لم تكن تريد أو لا يراد لها أن تحسم لصالح هذا الطرف أو ذاك. إلا أن بشاعة الموت كانت تتجاوز في قوتها التعبيرية مقاصد السلطة، وتسجل الجانب الدموي من لحظة الخراب، لا كذريعة لإيقاف الحرب فحسب، بل كشهادة على موت منجز حقا:

«غرفة موحشة/ ورق وذباب/ وبدلة حرب علاها التراب».

إن شدة الدمار الذي لحق بالوطن مزقت الثنائية، التي لعب عليها كثيرون، فلم يعد الخراب جميلا في نظر أحد. لقد انتفت الحاجة الى وجود ثنائيات، مثل «الحرب في فضاء الحب، أو الحب في فضاء الحرب». وأخذت الحياة تدفع الجميع نحو بديل واحد هو الالتقاء بالمأساة والنظر اليها وجها لوجه. وذلك بديل مرعب، يتمرد – لبشاعته – حتى

على إرادة مصوره. فالموت أكبر من كل مقصد: «ارتبكت أمام الرصاصة/ كنا معا في العراء المسجى على وجهه، خائفين من الموت/ جمعت عمري في جعبتي، ثم قسمته/ بين طفلي..،/ ومكتبتي..،/ والخنادق».

وهنا، قد يشم بعضنا رائحة بعيدة لسعدي يوسف، الذي قسم في الأخضر بن يوسف هويته نصفين، وهو يخوض حربا أخرى، حرب المنفى. « للطفولة يتمي/ ولامرأتي الشعر والفقر../ وللحرب هذا النزيف الطويل.../ وللذكريات ..الرماد»

«ماذا تبقى لك الآن من عمر/ كنت تحمله قلقا وتهرول بين الملاجيء والأمنيات/ قال العريف: هو الموت لا يقبل الطرح والجمع/ فاختر لرأسك ثقبا بحجم أمانيك/ هذا زمان الثقوب/ أو../ فاهرب الآن الى موتك المستحيل/لا مهرب.. هي الأرض ، الأرض أضيق مما تصورت..».

وكانت الأرض قد ضاقت حقا، ضاقت بالجميع. وذلك تقدم آخر في درجة وعي المأساة، وتقدم آخر في مجال الإحساس بالاشياء على حقيقتها. إن الحياة تفرض شروطها، شئنا أم أبينا.

غيمة الصمغ

لقد تخلى الصائغ عن مهمة وصف الحرب من خلال تتبع أحداثها وأبطالها وأوصافها، التي صنعتها ماكنة إعلام الحرب، أثناء فترة قيام الحرب. وتوجه، بعد أن عم الخراب، وجهة جديدة تتمثل في اعادة انتاج مشهد الحرب، متخيلا حربا أخرى، بدت منافقة – أسوة بغيرها من قصائد الحرب – في قصائده الأولى وفي قصائده الممالئة لآيديولوجية الحرب. لكنها بدت فاضحة لبشاعة الموت، مثل روايات فيصل والرصيف، وبالتالي بدت كما لو أنها متمردة على مخيلة مؤسسة الحرب، في أغلب ما انتجه في «سماء في خوذة » وفي «غيمة الصمغ»، التي صدرت عام ١٩٩٣. لقد جوزت قصيدة الصائغ لنفسها ما لم تمنحه السلطة للناس في سنوات الحرب الأولى مع ايران، وأعطت لنفسها حقا أنكرته السلطة على الناس زمنا طويلا، ومارس انكاره أغلب أدباء الداخل طوعا بمحض إرادتهم، مستجيبين الى أوامر الرقيب الموجود فوق وتحت الوعي، وفوق وتحت غشاء الضمير، فلم يكن ممكننا ذم الحرب. لأنها قبل أن تتحول الى «سعلاة فاجرة»، لبثت لسنوات تسمى الحرب المقدسة. كانت تلك مراوغة مكشوفة، لكنها مراوغة مفيدة. فقد أرغمت الحياة الناس على ذم الحرب، وتلك نتيجة فرضت منطقها على الجميع بالقوة، بقوة الموت، ولكن الى حين. فسرعان ما اندلعت حرب أخرى، أرادت مجددا من

الشاعر، الذي ذم الحرب قبل أيام، أن يعود ليلبس ثياب المعركة. هنا ظهر أول صدع في جدار مؤسسة الحرب، قاد لاحقا، مع اشتداد الحصار والإملاق، الى تعجيل كثيرين بهجران السفينة الغارقة.

ربما يتهم البعض قصيدة الصائغ بأنها لا تفكر، أو لا تقترب من مناطق التفكير والتأمل. وهذا صحيح جدا، وهو ملمح يطبع نصوص الحرب كلها. بيد أن قصيدة الصائغ، رغم نفسها الالقائي، الذي يجعلها تبدو كما لو أنها أعدت لتسمع في حفلة، لا لتقرأ بتمعن، إلا أنها كانت قادرة على الخوف والارتجاف والتوجع. ربما سيقول البعض: أتلك هي الحدود القصوى، التي منحت للشاعر في العراق، بعد حربين دمويتين مدمرتين، هزتا ضمير البشرية؟ ذلك ثمن بخس! ولكن، أليست تلك، هي حقا أقصى حدود الحرية المتاحة، الحرية التي تطلب، مصحوبة بشهادة تقدير وبجائزة؟

بعد سلسلة من الانكسارات العسكرية والسياسية المدمرة، التي منيت بها ماكنة الحرب في العراق، لم تعد القصيدة مجرد قلق من الموت، أو تشكيك وخذلان، وليست خوفا محضا من سعلاة الموت الفاجرة. بل تحولت الى نداء لإيقاف قرع طبول الحرب، بعد أن كانت – في بدء الحرب – تتغنى بالعصافير والسواتر والوطن المشمس وتمد لسانها مستهزئة بالحرب... إن قصيدة (خرجت من الحرب سهوا) هي أبلغ سهو شعري، عبّر عن حالة «الانكسار» التي يعيشها الوطن، رغم أنها قدمت الى القارىء كتعبير عن «حالة الحصار» من وجهة نظر السلطة. إنها وثيقة شعرية معبرة عن جو المحنة وما رافقها من خيبة وخراب، وثيقة سمح لها أن تتجول في مسالك النفق الطويل المظلم، الذي دخله الوطن ولم يخرج منه بعد، لأن التعبير عن الخراب أصبح ممكنا، كإمكانية عرض التوابيت في الشوارع.

لقد عبر الصائغ منطقة انعدام الوزن، التي وقع في أسرها شعراء الأجيال الماضية، ممن لم يغادروا الوطن، بشخصية شعرية مدربة جيدا على البوح بصوت عال، حينما كان كاتبا في داخل العراق؛ وسجل في «نشيد أوروك»، الذي هو مزيج من تجربة الداخل والخارج، تأكيدا جديدا على حضور موهبته. ولكن، هل سينجح الصائغ في عبور منطقة انعدام الوزن، التي يعيشها كتاب الخارج، حيث لا رقيب ولا مراوغة، وحيث البوح العلني هو الوسيلة الوحيدة للتعبير عن الذات؟ هذا سؤال يواجهه جميع الذين عاشوا فترة طويلة تحت خناق ثقافة الحرب المباشرة.

الفصام الفني والفصام النفسي

ربما يتساءل متسائل، هل يصح تقسيم قصيدة واحدة، لشاعر واحد الى أبعاض متناقضة، كما فعلنا مع بعض نصوص الصائغ؟ وهل يجوز تفسير القصيدة الواحدة بما يناقضها؟ والجواب: نعم. يمكن ذلك في واقع شديد التعقيد كواقع العراق. ولنتأمل حالات أخرى من الأدب، حاول فيها أصحابها، كل بطريقته التعبير عن هذا الواقع المأساوي، وما يرافقه من تمزق ذاتي.

في عام ١٩٨٠ كتب القاص عبد الستار ناصر، في مقدمة مجموعته القصصية «الحب رميا بالرصاص»، العبارة الجميلة التالية: «من العيب أن نموت كما تريد الأنظمة..»

وبعد مرور بضعة أشهر فحسب، نزع عبد الستار ثوب الخجل، وراح يكتب عن واحدة من أكثر حروب التاريخ دموية ولا منطقية. وقد سجل موافقته على لوائح الموت، كما يريد النظام، بالكلمات البليغة التالية: «في الخامس من أيلول عام ١٩٨٤ كانت حصيلة تجربتي مع الحرب وقصة الحرب أربعين قصة قصيرة ورواية قصيرة واحدة، قلت في ذات نفسي يومها: هل يكفي هذا من كاتب واحد، هل يحق لي بعد هذا أن أقول أني «حاضر» في ساحة المعركة وانني دخلت الحرب بثياب الفن القصصي؟ هذا ما قلته ذات مرة عن قصص أحببتها حقا...».

بعد سنوات قليلة من ذلك، يعلن مفاخرا بما أنجزه: «قصص أحسها مدرعة بالحب والحماس، مثل فيلق مغامر، يدخل الحرب ويذهب طوعا بلا أوامر الى أرض المعركة».

إن ما هو طريف في أمر عبد الستار ناصر، هو أنه «لم يدخل معركة..ولم يحارب». ولم يطلب منه أحد أن يفعل ذلك...!! لكن أمانته أو خيانته (يمكن للمرء اختيار ما يشاء من التسميات) لنفسه، دفعته الى كتابة ذلك العدد الكبير من القصص، في فترة وجيزة، ناسيا أنه قال لنا قبل بدء الحرب بأشهر: « من العيب أن نموت كما تريد الأنظمة..» لماذا فعل ذلك؟

الجواب على ذلك، ببساطة مؤلمة، يكمن في أن الذات البشرية يمكن أن تنقلب على نفسها، وربما تتطابق مع جوهرها الخفي المموه، أو تتلاءم مع بعض أوجه تناقضاتها، وربما غير ذلك من التأويلات النفسية – الاجتماعية. ولكن كيف يمكن للذات أن تنشطر؟

لنعد مجددا الى القاص عبد الستار ناصر، ونتساءل: لماذا غير موقفه المناوئ للموت «كما تريد الأنظمة»، وراح يمجد لعبة الموت التي يديرها نظام تقوده عصابة من السوقة والمجرمين، باعتراف قيادة النظام نفسه (اتهامات بعضهم لبعض)؟ يجيبنا القاص عن ذلك قائلا: «سيكفيني القول انني احببت الأرض التي ولدت عليها، والتي لم أستطع ان

افارقها!!!! حتى في أحلك أيام عمري وشبابي... مباركون في السراء والضراء (يقصد الموتى) وهم يعودون الى أطفالهم ويغازلون زوجاتهم (يقصد الجائعات، المنتهكات)، يا من صارت كلماتهم (يقصد قصصه) نارا قتلت جيوش الغربان (الايرانيين) والمهرجين (أعداء الحرب) والتافهين (معارضي السلطة. الكلمات الموجودة بين أقواس من عندنا)، يا من انقلبت عند اقدامهم احلام المرتزقة والطامعين... هل يكفي أن نقول أنهم وجه العراق، وأنهم شمس هذا العالم».

ربما سيجد القارىء المتسامح قدرا من الاقتناع بأجوبة عبد الستار، الذي يحب وطنه الى درجة أنه غير موقفه بين عشية وضحاها، من دون أن يشعر بـ «العيب» من الموت على مائدة السلطة، لأن الحرب التي خاضها موجهة ضد الغربان والمهرجين والتافهين والمرتزقة والطامعين. لذلك، لا مناص من الانخراط في صفوفها، ولو عن طريق الكلمة، وهذا أضعف الايمان.

ولكن، حينما نقرأ مجموعة القاص «مطر تحت الشمس» الصادرة عام ١٩٨٦، ونتوقف عند قصصها المكتوبة في منتصف فترة الحرب العراقية الايرانية، ١٩٨٥، مثلا قصص (كلب آخر) و(امرأة من مطر) و(سينما) و(مطر تحت الشمس)، نجد اننا نعيش في أجواء عجيبة. فلا غراب يلوح في السماء، ولا مرتزقة أو طامعين على الحدود، ولا تافهين ومنافقين، ولا زوجات ينتظرن عودة أزواجهن الشهداء. أين اختفت تجربة الحرب الفنية التي «أيقظت هذا الهاجس (الحربي)، وأشعلته، حتى صارت رائحة المفردة - الأقواس لعبد الستار ناصر نفسه - هي رائحة الصحراء والأهوار والجبال والجنود والملابس المبللة بالصبر»؟ في هذه القصص لا نشم شيئا من رائحة الأهوار المحترقة أو المجففة، ولا رائحة الجبال المقصوفة بالقنابل الكيمياوية، ولا صور الجنود، سواء كانوا مبللين بالعرق أو بالصبر، أو مجرد جنود مساقين الى حروب جديدة. لا أثر لذلك. ترى بأي ذات، وبأي عين كان عبد الستار ينظر الى الوطن الحبيب وهو يكتب قصصه تلك؟ من يقرأ تلك القصص يتأكد بشكل قاطع أن العراق كان يعيش في جنة من جنات الخيال، لا تطفو على سطحها سوى الرغبات والاحلام الملونة. جنة يحسده عليها كل كائن يعيش خارج حدود العراق. وهذا ليس شعور القاص وحده، فهو الشعور عينه الذي عاشه حسن العلوي قبل منتصف الثمانينيّات، وسعد البزاز قبل حرب الخليج الثانية، وحسين كامل قبل خروجه الى المملكة الاردنية وفي طريق العودة منها.

ليس من العصي على المرء هنا، أن يكتشف أن عبد الستار ناصر ينشطر الى شطرين بشكل عجيب. شطران لا حوار بينهما، لا لقاء، لا تعارف، لا ترابط. عالمان منفصلان

تماما كجزيرتين منعزلتين. في الأولى يسكن المحاربون وتتساقط القنابل في كل مكان وتغدو الحياة قطعة ملتهبة من نار، تحرق الخنادق والمخادع والضمائر. وفي الثانية يعيش بشر حالمون، لا هم ينغص عيشهم، يقتاتون أحلاما مطرزة بالمطر «ويصطادون الفراشات»، على حد تعبير محمود جنداري! إذاً، نحن هنا أمام ذاتين لا ذات واحدة، وتلك إحدى أوجه الكتابة تحت شروط انعدام الوزن، وأبرز أعراض المرض النفسي- الاجتماعي، للذين يحركون ماكنة السلطة ويديرون دواليب أجهزتها، أو الذين يوظفون أنفسهم في خدمة تمجيدها.

لقد نصح عبد الستار ناصر أدباء العراق، بعد انتهاء الحرب، قائلا: «سأقول باختصار، ان نموذج المقاتل صار أكثر نماذجنا القصصية أهمية وتناولا، واعتقد ان الوقت الآن - بعد النصر والسلام - صار ملك ايدينا في انقاذ هذا النموذج السامي من هجمة الكتابات غير المسؤولة. إما أن نكتب (قصة) بمستواه أو نكف عن الكتابة فورا». وحتى في هذه المرة، لم يف القاص بوعده، فهو لم يكتب حتى الآن قصة بمستوى النموذج السامي، وفي الوقت عينه ولم يكف عن الكتابة. وتلك أيضا بعض الأعراض النفسية للحرب القاسية، التي عاشها الشعب.

لقد اختصرت تجربة الصائغ في مجال التعامل مع الحرب تجارب عديدة في تجربة واحدة، نفوسا عديدة في نفس واحدة، كما جمع عبد الستار ناصر ذاتين متخاصمتين في ذات واحدة، وها هو الآن يبحث عن ذات ثالثة. وذلك كله ما هو إلا وسيلة من وسائل دفاع الإنسان عن حقه المشروع في البقاء، في معركة الخراب الروحي المستمرة. وليس لنا، بعد هذا، سوى أن نقول: إن الدفاع عن الذات حق مشروع دائما وأبدا، وهو جزء من سبل تكيفها مع واقع دموي ظالم، لا تقدر على تحديه. ولكن، كيف سنواجه بقاءنا ونحن في موقع الحرية؟

* * *

تلك المشاهد المتفرقة والمبتسرة، هي غيض من فيض. فقد جمع سليم السامرائي اسماء خمس وسبعين رواية وتسعين مجموعة قصصية عن الحرب، عدا القصص المنشورة في الصحف والمجلات، ويذكر أن أكثر من أربعمئة قصة نشرت في الأشهر الأولى من الحرب. والسؤال هنا، إذا كانت الحرب من مسؤولية صدام حسين، فمن المسؤول عن ثقافة جيلين من العراقيين؟

تلك مسؤولية لا أحد يريد أن يتحمل أعباءها. لكنها مسؤولية الجميع، جميعنا من دون استثناء، وأولنا من ساهموا في كتابة نصوص عن الحرب، ومن صمتوا، ولم يقولوا

للشعب أنه كان ضحية لهذه الحرب. إن ثقافة الموت، ثم ثقافة الخراب الجميل، هي مسؤولية المثقف العراقي، وليست مسؤولية السلطة، أي سلطة كانت. لذلك يتوجب على المثقف نفسه، من غير ابطاء، ومن دون أن ينتظر أمرا من سلطة أخرى، المبادرة الى التصالح مع ذاته، عن طريق إعادة النظر فيها، تأملها بعمق وشجاعة، وكشف نقاط ضعفها؛ فتلك هي الخطوة الأولى من خطوات إعادة ترميم الجسد الوطني، وايقاف خرابه الروحي المتواصل. تلك هي مسؤولية المثقف والمبدع المباشرة، مسؤوليته وحده. ففي كل الأزمان والعصور، كان المثقفون والمبدعون، وليس السياسيون، هم طليعة شعوبهم، هم ألسنتها وضمائرها، وهم مشعلو مصابيح التنوير والاصلاح.

٣- حرب الداخل والخارج: إعادة انتاج دورة الشر

سأبتدئ هذا الجزء من مقالي برواية بعض الفواجع.

ولكنني قبل ذلك، سأطلب من القارئ التحقق مجددا، إن كان العراق الراهن يشبه حقا ألمانيا الهتلرية.

يقول القاص حميد المختار في قصته «النعش»، التي كتبها قبل أشهر من نهاية الحرب العراقية الإيرانية: «ها أنا أقولها مرة ثانية وبصوت عال، ليس في هذه الأرض مأوى لصانعي الحروب وتجار النار».

جاء هذا على لسان رجل يقاتل من أجل حماية «الحدائق المنتشرة بآفاق واسعة المسافة»، وهو يرى شبانا «بملابس الجيش مدججين بالأمل يعتمرون الخوذ البلاستيكية».

كان المختار يصرخ بملء الفم ضد الحرب، ولكن ليس ضد حرب النظام. والمختار كان ينظر بزهو وفرح الى الأمل في وجوه الجنود الشبان، لكنه لم يكن يرى حجم الخراب في قلوبهم.

في القصة ذاتها، وهي مغزى حديثي، يقيم المختار حوارا غريبا بين أبطال قصته، يتساءل فيه الراوي مخاطبا زميله في الصعود الى القمة:

«- ماذا لو دفنا هنا، أقصد لو استشهدنا ودفنا تحت الصخور، أنا لا أريد أن أدفن هنا، أريد جثماني في مقبرة عائلتي.

- أما أنا فمتأكد من أنني سأدفن في مدينتي.

- وكيف تأكدت من ذلك؟

- هكذا يتراءى لي...»

بعد سنوات قليلة، يتراءى لحميد المختار أن شبانا بملابس الجيش، مدججين بالأمل، يعتمرون الخوذ البلاستيكية، يوقفونه أمام جدار، ثم يطلقون النار عليه، فيهوي صريعا أمام عيني ابنه. أما جثته الممزقة بالرصاص، فتسلم الى ذويه، لتدفن في مدينته، في مدفن العائلة. ترى، من فيهم حقق نبوءة الآخر؟

أحيانا، يخيل اليّ أن قادة فرق الاعدام يقرأون نصوصنا.

أترك الزميل الشهيد حميد المختار، مغمورا برحمة رب عطوف، وأذهب الى بناية من بنايات مدينة بغداد، الى غرفة صغيرة من غرف جريدة الجمهورية الحكومية، الى مكتب

مهمل صغير، الى كرسي متداع، يجلس عليه كائن متداع، بوجه ممصوص من فرط الشيخوخة والانكسار والقلق. رجل مهدم، ينظر بتملق مفضوح وحذر وخوف الى أحد السعاة العاملين في الجريدة، وهو يسلمه ما قام بتصحيحه من صفحات. فهو مصحح الجريدة. ينظر المصحح الكسير الى ذهاب الساعي. يزفر براحة، لأنه لم يتلق خبرا مكدرا. هو دائما يتوقع أن يأتي أحد ما وينطقه في وجهه في أي لحظة. يسرق دقائق من الفرح العصيّ، عقب ذهاب الساعي، ويغرق في شرود لذيذ، متذكرا الفواخت وإغفاءة الحندقوق وأيام الرحلات والزهو والعنف الجميل...

هذا الرجل البائس، المسكين، كان يوما ما أحد أعتى أبناء النظام، وأكثرهم حقدا على بني البشر، وأعظمهم تلذذا بأوجاع الآخرين. لقد كان، وما زال يتغنى بالحرب والدكتاتورية والارهاب، وبتأديب مثقفي الأمة من المحيط الى الخليج. كان يوما ما رئيس تحرير أهم مجلة ثقافية في العراق «الأقلام». هذا الرجل، ولا شماتة، اسمه سليم عبد القادر السامرائي.

أحيانا، يخيل اليّ، أننا معشر الأدباء، لن نقرأ في أيامنا القادمة سوى كتب سيؤلفها قادة فرق الاعدام!

أيشبه العراق ألمانيا؟

تلك الصور المفجعة وغيرها، حملت كثيرين على ترك بلادهم، غير آسفين ولا نادمين، وراحوا يبحثون لهم عن أوطان أخرى، أقل دموية وخرابا. وكان بينهم، بل في مقدمتهم، جمع كبير من أدباء الداخل، القدماء والجدد.

وكان من المؤمل لأولئك الأصدقاء أن يأخذوا قسطا من الراحة، وهم يواجهون هواء الحرية، ويأخذوا جرعة من الهدوء وهم يتنفسون نسمة الأمان، وأن ينظروا بروية الى ما كان. يلقون نظرة الى الخلف، نظرة أكثر عمقا وتفحصا، علهم يجدون خيطا مما انقطع يستطيعون ربطه، ربطه بغيره من خيوط أرواحهم المتناثرة، أو بخيوط أرواح من جاوروهم في غربتهم.

لكن ذلك لم يحدث، على الأعم. فقد انخرطت الغالبية العظمى منهم في موجة مالحة، يتزايد ارتفاعها يوما بعد يوم، هدفها خلق ثقافتين، وايجاد أدبين، وتكوين جبهتين، وربما خندقين: أدب الداخل وأدب الخارج.

لقد ظل مبدعو الخارج، رغم طول هجرتهم، ورغم القطيعة الفعلية مع أدب وفن الداخل، التي كان يصنعها النظام، وتغذيها أحزاب المهجر، ظل المبدع العراقي

مشدودا، ولو عاطفيا وروحيا وعقليا الى الوطن، وظل فنه يكون رافدا من روافد ثقافة الوطن، من دون تمييز أو مفاضلة. ولم ينشأ مفهوم أدب الداخل والخارج إلا منذ سنوات قريبة، بفعل موجات هروب الأدباء. فهل ما يحدث أمر عفوي، ناتج عن مشاعر القلق في نفوس أدباء الداخل، خاصة الذين قوبلوا بتهم موالاة النظام، أرادوا به أن يحصنوا أنفسهم ضد تهم ظالمة؟ أم إنه المرض المزمن الذي تربى عليه الناس خلال عقود من ثقافة الحرب والدم؟ أم ان خلف الأكمة ما خلفها؟

تلك أسئلة لا أحد يستطيع أن يجزم بجواب عليها، فقائمة الملتحقين بثقافة الداخل في اتساع، أخذت تشمل حتى قادة الاستخبارات العسكرية، وتشمل أيضا حتى كتابا نعرف جميعا أنهم مبرأون من أي تهمة. بل أخذت تشمل كتابا ليسوا أساسا ضمن موجه الهروب الكبيرة، التي أعقبت اشتداد الحصار. فما سر هذا الاصطفاف؟

ليس لدي جواب على هذا السؤال، وأترك مهمة الاجابة عنه، لمن هم أدرى مني بحقائق الأمور. وسأحصر مهمتي في إلقاء بعض الضوء على أوجه الخلاف بين الخارج والداخل، وفي تجميع بعض صورها .

بدأت أولى معارك الخلاف العلنية بين الداخل والخارج، عقب فوز الشاعر عدنان الصائغ بجائزة عالمية، ثم تحولت الى موجة واضحة بعد فوزه بجائزة أخرى، حيث قامت حملة من الكتابات والنشريات، جمعت في صفوفها كتابا من الداخل والخارج، التقوا جميعا على قاعدة واحدة، هي استنكار فوز الصائغ لأسباب سياسية وفنية. لأن الصائغ بتقدير هذا البعض كان جزءا من سلطة القمع، فكيف يفوز بجوائز مخصصة أساسا للكتاب المضطهدين؟ بعضهم اتهمه بالبعثية وهم أنفسهم يعملون في صحف بعثية! ويرى بعض الفرقاء أن الصائغ لا يملك قيمة فنية تذكر، وأن موهبته محصورة في كونه بوقا من أبواق النظام. كانت معركة الصائغ ظالمة، مختلطة الأسباب. يعزو البعض سر هذا الاختلاط، الى أن الحسد آفة لا تؤمن بالصراع الطبقي والسياسي، واننا لفرط طول ما مورس علينا من الاضطهاد، أصبحنا نلهو في أوقات الفراغ بتعذيب بعضنا البعض.

وبصرف النظر عن قيمة هذا الخلاف واهميته ثقافيا وسياسيا، ورغم أنه لم يفتح نقاشا ثقافيا جادا، بل تحول الى معركة شتائم، إلا أنه كان في تقديري أول نشاط علني واسع، يتم فيه تجميع أفراد وجماعات حول هدف ثقافي محدد، يخص وضع أديب من أدباء الداخل. النشاط الثاني الواسع، الذي ظهر كان أقل عدوانية، فهو لم يستهدف النيل من كاتب، بل على العكس، كان يهدف ايجاد سبل لتسويق كاتب، غادر العراق ثم عاد اليه، ونعني به القاص أحمد خلف. كانت المعركة على أشدها لقبوله أو عدم قبوله

ضمن الوجود الثقافي العراقي في الخارج، رغم أننا قبلنا وبايعنا من هو أكبر منه. وقد حسمها هو بنفسه، حينما عاد تائبا. والحدث الثالث هو ظاهرة التسابق من أجل كسب ود ما عرف بأدباء المخيمات ومعسكرات اللجوء، ثم معركة ظهور مجلة المسلة. أما الدعوة الى قيام منتدى ثقافي فكانت آخر صور الخلاف الثقافي، التي يرى البعض، أنها ربما تكون خلاصة من خلاصات تصاعد حدة ما يعرف بصراع الثقافتين، ثقافة الداخل وثقافة الخارج.

وعلاوة على المعركة التي دارت حول الصائغ، فقد أدى فوزه بجوائز عالمية لا تمنح إلا لمعادي الحرب والإرهاب، الى إحداث موجة جديدة من الاضطراب في صفوف المثقفين العراقيين، دفعت بعضا منهم الى الوقوف موقف المتشكك في مقدرة الصائغ الشعرية، بعد أن كانت نعوته الأدبية قد وصلت داخل العراق الى «أشعر العرب». في حين استلم بعض أدباء الداخل ممن كتبوا وتغنوا بالحرب أو بالعيش تحت شروطها سنوات طويلة إشارات خادعة، دفعتهم الى الاعتقاد – التوهم – بأنهم يملكون سر الابداع، إذ يكفيم أن يتجاوزوا محطة «طريبيل» على الحدود العراقية الأردنية، لكي تتلقفهم أيادي مانحي الجوائز العالمية!! ولم يتوقف هذا الوهم على الأسماء المعروفة، بل تعداه حتى الى كتاب متواضعين، وآخرين مبتدئين ظنوا خطأ، أنهم قاب قوسين أو أدنى من العالمية.

ولم يشتمل هذا الاحساس الخادع على تقدير خاطىء للاعتبارات التي تقف وراء الجوائز فحسب، وإنما شمل أيضا النواحي الفنية والجمالية وشروط الابداع الأدبي والفني. إذ سرعان ما تكونت أوهام فنية لدى البعض، سواء من المعارضة الجديدة أو كتاب السلطة أو من الهاربين الجدد ممن هم خارج التيارين، مفادها أن جمهور القادمين من الداخل يحملون بأياديهم صكوك الإبداع، وهم بعبورهم حدود العراق سينشرون بذور الابداع السحرية بين صفوف أدباء وفناني المهجر الضائعين في المنافي! ومثل هذه العدوى أصابت كتابا جادين، معروفين وآخرين مغمورين. وقد أضاف هذا الوهم بلبلة جديدة الى صفحة البلبلة الفكرية والسياسية الطويلة القائمة. ومن أجل ايضاح حدة الاضطراب في المواقف، سنعمد الى تقديم صور لبعض ما يفكر فيه طائفة كبيرة من الأدباء العراقيين ممن غادروا العراق بعد حرب الخليج، تتركز هذه الآراء في تقييم أدب الداخل وأدب المنفى. وهذه التصورات تعكس الى حد بعيد عمق الاختلاف في وجهات النظر، وحدة التباين في الأمزجة والأحكام، التي تتدرج في الاختلاف حتى تصل درجة التناقض التام.

أحد أوضح الآراء المتعلقة بتقييم ثقافة المنفى نجده في صحيفة الوفاق: «في المنفى.. حوّل

المثقف الى شخص مصاب بالخرس. حين يكتب تظهر كتاباته ذات مسحة شعرية.. كتابات خجولة مبتسرة.. أو حادة صاخبة» (الوفاق/ العدد ٢٦٢/ أبريل ١٩٩٧). رأي آخر لا يقل وضوحا، جاء على لسان علي السوداني، أحد كتاب القصة الجدد في العراق، نالت إحدى قصصه القصيرة «آخر أخبار الولد الجميل» اعجابا من القراء لغرائبية أجوائها، وهي قصة ناجحة فنيا. أصدر مجموعته القصصية الأولى عام ١٩٩٤، كملحق لمجلة أسفار، الخاصة بالاتحاد العام لأدباء العراق، ومجموعته الثانية (الرجل النازل) في عمان عام ١٩٩٦، ومجموعته الثالثة عام ١٩٩٧ (بوككو وموككو) ، قال عنه بعض أصدقائه «أنه الأكثر حضورا على الساحة الأدبية من أبناء جيله»!! (الوفاق العدد ٢٤٨ في ١٦ كانون الثاني ١٩٩٧)، و«انه قاص يشار اليه بالبنان» (الوفاق ١٨٧ في ٢٦/١٠/١٩٩٥). وربما تكون هذه الطريقة المأخوذة من «تقاليد» الداخل الأدبية في توزيع الألقاب على الأدباء، قد أسهمت في منح القاص علي السوداني جرأة اضافية مكنته من القول: «حين اطلعت على الكثير من النصوص - شعرية وقصصية - المنتجة في الخارج في المنطقة الحرة فوجدتها مغرقة في الهتاف العالي والمباشرة والتقريرية الصحفية والحياتي المبتذل وذلك بالمقارنة مع النصوص المنتجة في الداخل، وتلك بالطبع ليست قاعدة عامة»، والسبب في هذا يعود الى «أنني قد استنتجت في معرض بحثي في تلك الثنائية الحرية - الرقيب (ألا تشبه ثنائية الخراب الجميل!) عن أهمية وجود الرقيب أو الشرطي من أجل أن لا تحدث خسائر كبيرة في الجانب الفني للنص...»!! (الوفاق العدد ٢٤٨ في ١٦ كانون الثاني ١٩٩٧)، إذاً، نحن أمام قاص يهرب من سلطة الرقيب، ليكتشف فضائلها وهو في موقع الحرية!!

شاعر عراقي من جيل الثمانينيّات، محمد مظلوم، وهو شاعر لم تسلط عليه الأضواء كما ينبغي، يستكمل وصف المشهد بطريقته الخاصة أيضا، ولكن بنبرة أكثر هدوءا واتزانا: «أول ظاهرة سلبية يمكنني الاشارة اليها في المنفى، هي غياب التقاليد. ففي الداخل كانت الأمور أوضح. الشعراء الموهوبون خارج عربة السلطة، والأدعياء وأشباه المواهب يقطعون تذاكر الدرجة الممتازة في قطار السلطة، ولكن المنفى بلا قطار، فقط عربات متفرقة على السكة! وفي ظل كثرة الصحف التي تصدر في المنفى، كثرت، أيضا، الظواهر المرتجلة والادعاءات والتنطعات وتشكلت طحالب كثيرة في هذا الجانب الذي اسميته الغث، والذي سيذهب هباء كالزبد. أما السمين والذي سيمكث في الأرض، لأنه ينتفع من الناس وينفعهم، فله مساحة واضحة وراسخة على خارطة المنفى. وقد أتاح لي المنفى الانتفاع كثيرا من هذا السمين إذ اطلعت على تجارب راسخة أحببتها وأنا في

الوطن، وتواصلت مع تجارب تسعى الى الرسوخ وأخرى تجتهد في تلمس مسارها الخاص.» (الدستورية – العدد ٢٩–١٧ نيسان ١٩٩٧)، بيد أن محمد مظلوم لا يخفي انحيازه الى أدب الداخل، ففي إحدى رسائله الشخصية الى صديق له، يقول: «ان الأدب العراقي (الحقيقي) هو في الأرض الأولى وفي الجذر الأول» (الاغتراب الأدبي/العدد ٣٦ – ١٩٩٧)، وهنا يضيف مظلوم صفة جديدة لتمييز أدب الداخل عن أدب الخارج، وهي صفة «الأدب الحقيقي».

أما محمد حياوي، وهو قاص ثمانيني، غادر العراق في السنوات الأخيرة، أصدر رواية ومجموعة قصصية، كما أعد مع وارد بدر وحمزة مصطفى كتاب وثائق الحرب. وهو قاص شارك مع غيره من أبناء جيله في الحرب وأدبه. وتميز نصه بهدوء حذر في القص، وبنظافة من مشاعر الحقد القومي في قصصه المتأخرة، التي أخذت تتخلى عن البطولات والهياج العاطفي والعدوانية القومية، وأضحى القص لديه أكثر هدوءا حتى حينما يحاور مشاعر «عدو». عنيت قصصه المتأخرة المكتوبة عن الحرب بتصوير اللحظة الانسانية، أكثر من تصوير البطولة أو المعارك، وهو تطور ملموس سار فيه عدد من الكتاب مع طول وتغير مسارات الحرب، وتطور الخبرة الكتابية، وتوسع محيط الوعي بما كان يحدث على أرض الواقع.

يقول حياوي «كثيرون خرجوا من العراق وصاروا شعراء كبارا وفنانين كبارا، وعباقرة كبارا، بعد أن كانوا فيه نكرات». لماذا يحدث هذا في المنفى؟ يجيبنا حياوي: «طالما في المنفى لا أحد يسألك عن تاريخك وتأسيسك ومنجزاتك في وطنك. كثيرون جدا خرجوا من العراق يخوضون حربهم الآن ليصبحوا قادة ثقافة، واتجاهات فكرية، واصحاب صالونات، ومشاريع ابداعية، كما لو خرجوا من الفراغ. يتكاثرون كالفطر في المنافي، مئات، بل آلاف الشعراء، يخوضون حروبهم الوهمية، دون أن يبالوا بالعراق المحتضر ولا بشعبنا الممتحن بالدكتاتورية. ذلك لأن حقيقتهم الزائفة لا تؤهلهم للاحساس بالعراق».حتى هنا، لا نعرف عمن يتحدث حياوي، على وجه التحديد. وما يهمنا هو رأيه فيما يتعلق بالمنفى: «لقد وجد هؤلاء حلولهم الناجعة في المنافي، حيث لا معايير ولا بنية ثقافية متكاملة ولا تقاليد». (الوفاق– ٢٠ تشرين الثاني ١٩٩٧). ولم تتوقف هذه الآراء على الكتاب الشباب الخارجين توا من العراق، بل تعدتها الى الموجات الأقدم، حتى أخذنا نجدها تتكرر بشكل ملفت في كل مكان. فربما وجد فيها البعض تقية تعصمه من خطأ ما ارتكبه، أو وجد فيها راحة ضمير تعفيه من مشقة الاطلاع والاتصال والحوار مع ثقافة «غير حقيقية»، لا بد من مواجهتها بثقافة الداخل، القائمة على التقاليد والمعايير

والخاضعة لمعادلة الحرية – الرقيب. فالبعض لفرط تسممه بمرض الرقابة، لم يعد يستطيع العيش من دون رقيب، واذا وجد مصادفة، في وضع كهذا، فسيشعر فورا بالغربة وبضياع الأصول والقواعد. مثل تلك الأفكار رحنا نجدها لدى قراء بسطاء، ربما يكتبون أول مرة، فيبدأون حياتهم الثقافية بالهجوم الواثق على ثقافة المنفى. سأورد بعضا من هذه النماذج، لكي تغدو صورة المعركة أكثر وضوحا.

«ثقافة المنفى تشهد حالة فوضى وتبادل تهم لنماذج لا تمت بصلة واصالة للثقافة العراقية، يشترك فيها كل من المثقفين والمشرفين على الاعلام». والسبب في ذلك «عدم توفر مركز ثقافي وبؤرة يلتقي فيها الابداع العراقي كما هو عليه الحال في الداخل – سابقا – وسيطرة العقلية الآيديولوجية المعارضة ذات الذائقة الجمالية المحدودة والمعرفة المؤدلجة حيث تعمل دورياتها على طرد الثقافة الجديدة ....» (الوفاق ١١ مايس ١٩٩٥). ولكن، ألا تسيطر العقلية «المؤدلجة» على ثقافة الداخل أيضا؟

«معظم كتاب هذه المجموعة بدأوا النشر في المنفى، وهذا يعني أنهم ولدوا خارج المختبر العراقي، الذي يوفر لمريديه كثافة ابداعية وخبرات لا يوفرها أي مختبر آخر». (الوفاق– ٣١ تموز ١٩٩٦)، هنا يضاف المختبر الى الرقيب والتقاليد والمعايير والثقافة غير المؤدلجة.

«الأدب العراقي الذي يكتب في منافي العزلة، المنافي الثقافية والاجتماعية.. أكداس من الكتب، طبقات بعضها فوق بعض يطلق عليها أصحابها اسماء عديدة ويقدمونها على أنها روايات وقصص وقصائد ودراسات عربية، وكل هذا يبدو بحاجة الى مراجعة، أغلب النصوص والمحاولات بدت مرعبة.. انها وثائق لضياع الذائقة، ارشيف للغة لا تقيم ولا ترحل، وبجملة واحدة يمكن اعتبارها: غفلة الجمال وضياع الوجود». إذاً، هي الحرب تدق أبوابنا. ولو قدر لنا أن نستعير جملة الزميل عبد الستار ناصر الأخيرة، في شهادته أمام ندوة قصة الحرب: «ورغم أن الحرب يا سادتي قد انتهت فعلا، لا أدري انا نفسي، لماذا أنا مستمر في حربي»، يصح لنا أن نقول أن كثيرين ما زالوا يخوضون حروبهم الخاصة، وها هم ينقلون ساحتها معهم الى المنافي.

كان الرقيب هو عنصر النقص في ثقافة الخارج عند علي السوداني، وهو التقاليد والمعايير عند حياوي، وهو ما هو حقيقي عند مظلوم. أما عالية ممدوح فانها تضيف بجرأة الملائكة عناصر آخرى الى اللوحة. تقول عالية ممدوح بضمير مستريح أيضا: «ليس هناك ثقافة وطنية إلا في الداخل»، وتسترسل: «كأن مثقف الداخل من الحاشية ومثقف الخارج قدس الأقداس، وللأمانة، ان العكس هو الصحيح». (القدس العربي/

مارس ٢٠٠٠). لقد قمت بحشر آراء عالية ممدوح حشرا ضمن مقالي، الذي كان جاهزا للطبع حينما نشرت آراءها تلك. وسر حرصي هذا يكمن في أن عالية ممدوح تصر على تفسير ما حدث من خراب في العراق على أنه «القصاص الرباني وهو يطال الجميع»!!؟

لا أعرف لماذا، وأقولها للأمانة أيضا، لا أعرف لماذا يخيل اليّ أن عالية كانت تريد أن تنطق كلمة أخرى بدلا من كلمة «الرباني»، كسبب لما حل بالعراق والعراقيين خلال العقود الثلاثة المنصرمة. لكنها لسبب ما، آثرت استخدام كلمة «رباني». ربما لأنها الكلمة الأليق والأنسب، في عقلها الباطن، لمن هو مسؤول مسؤولية مباشرة عن الدمار الذي طال الجميع! وإذا أخذنا أقوال عالية على محمل الجد، فاننا مضطرون الى اعتبار الخلاف حول ثقافة الداخل والخارج جزءا من القصاص الرباني أيضا.

هكذا تضعنا نصوص بعض الخارجين من العراق على أعتاب حرب معلنة من قبل الداخل على الخارج، حرب يبرق فيها النصر لكتاب الداخل. فالداخل يوفر المختبر والرقيب والشرطي والأرض والأصل والتقاليد والثنائيات الروحية، إضافة الى الغطاء الرباني. أما الخارج فهو عربات متفرقة من قطار تائه في الفيافي! هكذا بدت اللوحة، لكنها لوحة خادعة، وبرق خلّب. فحالما نتأمل نصا آخر لأديب عراقي، توفر على تجربة ثقافية وممارسة نقدية جعلته مسموعا أكثر من غيره، خاصة أنه ممن غادروا العراق بعد حرب الخليج أيضا، ونعني به الناقد ياسين النصير، حتى نكتشف، من دون لبس، حدة الاضطراب في مقاييس القادمين من الداخل. يقول النصير عن الأدب القصصي في الخارج «ان الواقع الذي جسدته هذه الروايات- روايات زهير الجزائري وقصص جنان جاسم حلاوي وكريم عبد وآخرين يقربنا كثيرا من القول بأن الأدب العراقي يكتب أفضله في الخارج»(الحياة/ العدد١١٧٩٢/ ٥ يونيو ١٩٩٥). هنا نقف نحن أمام تناقض يشبه فتقا غير قابل للرتق، تناقض بين أن يفوز شاعر بجائزة السلطة وفي عين الوقت بجائزة العداء لها، بجائزة الحرب وبجائزة السلام، بين أن يكون أفضل الأدب مكتوبا في الداخل وفي عين الوقت في الخارج، بين أن تكون الحرية حافزا للابداع وأن يكون القمع مصدرا لتطوير ملكة الخلق الفني، بين أن تذم شاعرا يكتب في صحيفة بعثية وأن تبذل الغالي في سبيل العمل في واحدة مثلها.

سنمضي أكثر في تقصي النصوص، كيلا تخدعنا ظواهر الأشياء. حينما ننظر الى قول النصير السالف، نجده يقف في تناقض تام مع كل ما أوردناه من نصوص سابقة. ولكن حينما نناقش النص نفسه بامعان وتفصيلية، سنجد أنه نص شديد التناقض، نص يتناقض مع نفسه. ولغرض إجلاء سلسلة التناقضات هذه، نتوجه بالسؤال الذي أجاب عنه النصير الى أديب عراقي من أدباء الخارج. نتوجه الى فاطمة المحسن وهي

تلقي نظرة على المشهد القصصي نفسه في الخارج، وسنرى بوضوح إختلافا عميقا في الأحكام والإختيار. ففاطمة المحسن في دراستها عن الرواية العراقية المهاجرة في التسعينات وضعت الأسماء التالية: فاضل العزاوي برواية (آخر الملائكة)، جنان جاسم (ياكوكتي)، زهدي الداودي (أطول عام)، سليم مطر(امرأة القارورة)، سلام عبود (الإله الأعور). وبين التقييمين نقطة تشابه ونصف. التشابه الكامل هو فاضل العزاوي، وهو كاتب له شهرة واسعة، معروف لدى النصير قبل خروجه من وطنه. أما النصف فهو جنان جاسم، الذي ذكره النصير كقصاص، ونسي نصفه الآخر كروائي، وهو كاتب يستحق الثناء في النصفين على قدم المساواة. فالنصير، كما هو واضح، يجهل مثلا أهمية رواية (ياكوكتي) على الأقل بالنسبة لجنان نفسه، لأنه يجهل وجودها أصلا. ما سر هذا الاختلاف في التقييمات؟ عدا الذائقة، إن كان لها دور حاسم، فالأمر يتعلق بمعرفة حقيقة المشهد. فالنصير يكتب الى صحيفة عربية عن راهن الثقافة العراقية، لكنه لا يسمح لنفسه بالاكتفاء بدراسة جزئها الخاص بالداخل، الجزء الذي هو على دراية به، وإنما يسترسل مستسهلا وصف مشهد ما زال في ذهنه – أسوة بغيره من القادمين الى المنفى توا – مجرد عربات متفرقة.

إن تناقض النصير يكمن في أنه أطلق حكما عاما لصالح ابداع الخارج، استنادا الى معرفته المسبقة بأن أفضل نماذج الأدب الروائي العراقية مثلا، خاصة تلك التي تشكل علامات كبرى في تاريخ تطوره الحديث، أنجزت في الخارج. لكن عدم وقوفه على حقيقة ما يجري في تفاصيل المشهد الراهن، جعله يلجأ الى تثبيت أقواله بشواهد لا ينطبق عليها حكمه، على الأقل في نظر الآخرين، ممن هم أكثر قربا منه الى المشهد.

إن المقارنة بين وجهات النظر السابقة لا تهدف الى مقارنة مواهب ثقافية ببعضها، أو موازنة مهارات نقدية مختلفة، ولا تهدف الى الإنتصار لهذا الطرف أو ذاك، أو التقليل من قيمة أحد الأطراف، بل تهدف الى التأكيد على أن الخارج شأنه شأن الداخل أو شأن أي مادة بحثية أخرى لا يمكن تقييمه تقيما سليما من دون عدة بحثية كافية. أما استسهال الأحكام فلن يقود الى نتائج جدية، ولن يكون سوى مادة للإستهلاك الوقتي.

من هذا نرى أن حرب الداخل والخارج هي حرب معرفية أيضا. حرب تتعلق في جزء كبير منها بمقدرة الوافد الجديد الى المهجر على تجميع نفسه ولم شتاتها، ومعرفة ما يحيط به، وفك رموز هذا العالم العجيب، المكون من عربات تائهة، ومعرفة قوانين تسييره. لكن كثيرين في عجلة من أمرهم. لاوقت لديهم. والجميع بانتظار الجائزة.

في تقييمه لكتاب قصص المنفى «انشودة الوطن والمنفى»، الصادر عام ١٩٩٧، أي بعد

عامين من التقييم الأول، عدل النصير حكمه قليلا، متراجعا خطوة لصالح جبهة الداخل. إذ يقول عن قصاصي المجموعة: «وحسبنا ان القاصين يكتبون قصة ليست متميزة كثيرا عن القصة العراقية في الداخل، لكنهم يكتبون بخصوصية أخرى». هنا لم يعد الأمر «يقربنا كثيرا من القول بأن الأدب العراقي يكتب أفضله في الخارج». وربما يظن القارئ أن الأمر يخص كتابا آخرين، غير أولئك الذين قيمهم أول مرة. والواقع أن المجموعة تحتوي على اسماء عديدة، لكنها تضم أيضا اسمين ممن ينطبق عليهم لقب «أفضله».

وما أن ندخل في خريف عام ١٩٩٧ حتى نجد النصير يستدير استدارة كاملة، ويشتبك مع حسين الموزاني، على صفحات بريد الجنوب، ويرفع في وجوه كتاب الخارج راية الحرب قائلا: «أيها الأدباء في الداخل... إننا نعول عليكم» (بريد الجنوب- العدد ١٢٠ اكتوبر ١٩٩٧).

ولم يسلم من عدوى ذم الخارج حتى بعض الكتاب ممن ولدوا أدبيا في الخارج، ففي القدس العربي ٢٤ يناير ٢٠٠٠، ينشر زهير شليبة موضوعا عن القصة، يقول فيه: «ومن المؤسف القول أنه لا يزال بعض كتاب القصة وخاصة من المقيمين في الخارج يكتبون بلغة تقريرية مباشرة، مليئة بالشروح وتفتقر لميزات الكتابة الفنية»، وفي الوقت الذي يطلق الكاتب تعميمه، «خاصة على كتاب الخارج»، من دون شواهد أو أمثلة، فإنه لا ينسى أن يضع الشاعر سامي مهدي ضمن «أصحاب الانجازات الشعرية الكبيرة»، في انتباهة منه الى أهمية الداخل.

وفي استفتاء الزمان، حول أهم كتاب قرننا، لا يخجل محمد سيف من وضع عبد الرزاق عبد الواحد ضمن قائمة أكبر شعراء القرن العشرين ومحسن الخفاجي ضمن قصاصيه. وفي عدد آخر من الزمان ترسم لوحة جديدة لثقافة المهجر بقلم عبد الخالق كيطان، تصف «المبدع سعد البزاز»، وجريدته الزمان، و«المؤسسة الثقافية» عبد الرحمن مجيد الربيعي، ومجلة ألواح وصحيفة ثقافة ١١ وضفاف وأوراق ثقافية، باعتبارها «تشكل خلايا فذة لثقافة فريدة وغير مسبوقة في ثقافتنا العربية»، ويحذر الكاتب من أن «الجهلة والأميون يزحفون باصرار عجيب لتحطيم خلايا الابداع الثقافي هذه». ما أشبه اليوم بالبارحة! فالأمر قد تجاوز، لدى البعض، حدود المفاضلة الى حد الالغاء التام لعدد كبير من الصحف والمجلات الأدبية والثقافية، التي كونت على مدى عقود ثقافة الأدباء والفنانين العراقيين، الحزبيين منهم والمستقلين، غير المنضوين تحت لواء السلطة. ترى ما الخطوة القادمة؟ ولمن تقرع هذه الأجراس؟ أهي قادسية جديدة

تخاض في الخارج؟

تلك صور من حرب الثقافة، التي يراد جرنا اليها جرا، والتي ربما تكون حربا منظمة. أورد هذه الأمثلة، رغم سقمها، لكي أؤكد مرة أخرى أن المنفى عربات متصلة، خيوطها الانتماء الصادق الى الوطن، ومحركاتها الشوق الجارف للعودة وتقبيل التراب الذي سممه القتلة. وهي عربات نظيفة، في أغلب الأحوال، محزونة، لكنها تنحت بأظفارها كي تطبع لها مجموعة شعرية أو قصة، وتصرخ بملء الفم من أجل أن تسمع صوتها الى أقرب منفى مجاور. أما الوطن فقد أغلق عينيه عن منجزاتها الابداعية تماما، وخصها بالشر وحده. إيها الأصدقاء كتاب الداخل: من منكم، وأنتم لستم مع النظام، من لم تطبع له السلطة؟ نحن كتاب المهجر، كما قال أحد تجار الأدب: إما أن يدفعوا دم قلوبهم لينشروا كلماتهم أو يصمتوا و(...).

كاتب المنفى في السويد مثلا، لا يحصل على عضوية اتحاد الأدباء السويديين إلا بعد نشره لكتابين. بينما يحق، في اتحاد الداخل، أن يكون المرء قياديا من دون أن يصدر كتابا واحدا! هذه أمثلة تافهة، لكنها أمثلة على وجود قوانين ومعايير وأصول تحكم ثقافة المهجر أيضا.

قد يبدو المهجر للبعض سلسلة من المعادلات الغريبة والشاذة، لكنها معادلات لها قوانينها أيضا، ولها رقيبها القاسي أيضا، الذي اسمه الموهبة. في المنفى يظل البقاء في النهاية، كما في الداخل، للأصلح. ذلك هو الرقيب الوحيد الذي نعترف به كرقيب على ذواتنا. أما الرقباء الرقباء، فهم كثيرون وموجودون بنفس الخسة في الخارج والداخل، ولا مطمع لنا بهم، ففي موقع الحرية، على الأديب والفنان تعلم المشي في طرقات الحياة قبل ممارسة الابداع.

الداخل يصنع أوهامه من خلال السلطة، والخارج له سلطاته أيضا. وعدم إدراك سبل عملها من قبل الوافد الجديد لا يلغي وجودها، ولكن، قد يشجعه على البحث عن سلطات أكثر ألفة، سلطات عرفها وخبرها ووضع رأسه، من قبل، على صدرها طويلا. نحن أيها الاصدقاء، كالاسماك، تكتسب مذاقها، من خلال طعم الماء الذي تمر فيه. لقد أرغمنا، نحن معشر كتاب وفناني المهجر، خلال العقود الماضية، على السباحة في مياه الأرض كلها، فلا يفزعكم تنوع مذاق لحومنا.

في المنفى يوجد من يشترون الذمم الثقافية ومن يبيعونها أيضا. فنحن أيضا لنا حروبنا، حروبنا المؤقتة وحروبنا الدائمة.

حينما هرب عشرات الآلاف من العراقيين عقب الانتفاضة الشعبية المسلحة ١٩٩١،

والتجأ عدد كبير منهم الى مخيمات السعودية، هرع كتاب وصحفيون وتنادت صحف ومجلات، خصص بعضها صفحات وملفات لما عرف بـ «أدباء المخيمات» وغيرهم من أدباء المعسكرات. وقبلها خصص البعض ملفات لأدباء الأنصار، وبعضهم يخصص الآن صفحات لأدباء مهجري الأردن ومهجري ايران وغدا غيرها.. ففي كل يوم يكتشف لنا المكتشفون حقولا جديدة للابداع، الى الحد الذي أصبح كتاب هذه المناطق «ضحايا» جدد لإعلام الخارج، بعد أن لبثوا زمنا طويلا ضحايا لإعلام الحرب. كتاب واعدون وآخرون مبتدئون وقعوا، من دون إرادة منهم، في كماشة انعدام الوزن، التي نصبها مكتشفو الابداع في الخارج، الذين أرادوا تعويض خيباتهم باكتشاف ذخائر الداخل. لذلك أفردوا صفحات الجرائد والمجلات أمام سيل لا ينقطع من العويل والصراخ والهذيانات، والتجارب غير المكتملة، التي سرعان ما أهملت اهمالا تاما، بقسوة، لا تقل ضررا عن المبالغة في استقبالهم لها. في ذلك الاستقبال المفتعل، وجد البعض تعويضا وتكفيرا عن سياسة العزل والفصل التي مارسوها بمنهجية، أسوة بالنظام، من أجل فصل أديب الداخل عن أديب الخارج. وها هم يجدون في الهجرة، وسيلة لأخذ الداخل الى الخارج. واليكم نموذجا لما قيل عن كتاب «ابحار في الرمل»، من منشورات الثقافة الجديدة، وهي نصوص لخمسة عشر شاعرا من شعراء مخيمات السعودية: «هم شعراء حداثة ورؤى وأساليب تجريبية متنوعة، تدل على شفافية أرواحهم وعلى تشبثهم بطموحات وأيام وأماكن سرقت منهم عنوة. انهم شعراء مختلفون عن سواهم، فهم جيل انتفاضة آذار المجيدة.... شعراء من طينة العراق وقصائد من روحه العجيبة .. قصائد ذات نزوع نحو قول مغاير ومختلف، قول شعري ينتمي للجديد رغم قسوة التجربة وعتمتها، حداثيون رغم الرعب الرهيب، نزوع حضاري رغم المصائر المجهولة التي دافعوا عنها»! ألا يشبه هذا تنظيرات ممجدي أدب الحرب في الداخل؟

هذا التسابق، رغم مظهره الثقافي، هو جزء من تقاليد قوى سياسية لا تجيد سوى صيد الفطائس. لقد عمت ظاهرة التصيد، واشتعلت المعارك من أجل اهتبال الفرص «الثقافية» النادرة، التي منحتها بعض المنافي في هيئة مساعدات مالية واجتماعية سخية، لغرض تكوين هيئات ثقافية وأدبية للوافدين الجدد في هذا المنفى أو ذاك. صراع الاحزاب حوّل هذه الهيئات الى ساحة جديدة من ساحات العنف الثقافي، حيث عمم على الخارج نموذج الداخل، الذي ندعي جميعا أننا نناضل من أجل الانتصار عليه. ففي الخارج، كما في الداخل، تسود سلطة نواب العرفاء، حتى في مجال الثقافة، وتتبدد طاقات هائلة في معارك عجيبة آخرها، وأكثرها تفاهة هي معركتنا الراهنة، معركة الداخل والخارج.

كتاب هجروا وطنهم بعد تجارب متواضعة في الداخل، سرعان ما اكتشفوا خدعة الخارج، فوقعوا في الوهم، حينما ظنوا أنهم يملكون أسرار اللعبة الفنية السحرية، التي أكتسبوها على الأرض، حينما كانوا يراوغون الخراب الروحي والرقيب، فراحوا يعيشون على أمجاد نص قصصي يتيم أو قصيدة جادت بها لحظة عامرة بالأحاسيس الصادقة. أولئك وقعوا أيضا في منطقة انعدام الوزن. فلا لعنة القمع في الداخل، ولا حرية الخارج بقادرتين على انتاج نص أدبي خلاق. إن الأب الشرعي الوحيد للإبداع هو الموهبة. إن السر الذي يتوجب عدم نسيانه من قبل جميع عابري منطقة انعدام الوزن في الداخل، ممن كتبوا في ظل انعدام حرية التعبير، تحت سلطة الرقيب المسلح بمقص مسنون وبابرة الرحمة، هو التالي: عليهم أن يتذكروا جيدا، أنه في المنفى أو المهجر يختفي رقيب الداخل ويحل محله رقيب آخر، رقيب يحمل مقصا مطرزا بالوهم، وإبرة للتخدير، وقبضة من ذكريات قديمة عن وطن ممنوع على مواطنيه كافة، مستباح من قبل الآخرين كافة.

ونحن نودع الألفية الثانية، ودعنا علما كبيرا من أعلام الأدب العربي، *الشاعر عبد الوهاب البياتي. وقبل أن يوارى جسده الثرى اندلعت* معركة ثقافية اتخذت من جسده مسرحا *لها. بعضهم راح ينهش في جثته، وآخرون رفعوا جلدها* درعا يحمون به خيباتهم، وفريق ثالث أخرسته المفاجأة، المفاجأة التي يعرفها الجميع، التي تقول: إن المعركة الدائرة على جثة أبي علي ما هي إلا امتداد لثقافة الحرب، وما هي إلا صولة من صولات معركة الداخل والخارج، وتجسيدها الثقافي في ظل الخراب الروحي العام، الذي يسود الذات الوطنية. فالبياتي، كشاعر وكرمز أدبي، لم يناقش مناقشة تليق بقيمته ومكانته، حينما كان حيا. ولا نعني بهذا أنه لم يحظ بالتكريم والدراسة، على العكس فقد حظي بالكثير. لكنه، رغم ذلك، لم يوضع في الميزان. والميزان الوحيد الذي قيست به شاعريته، والذي قيست به سيرته كرمز، ارتبط بدرجة أولى بالحرب الثقافية، بالسياسة، بمعركة الداخل والخارج، وهي المعركة التي أدارتها السلطة والمعارضة معا. فهو نجمة درب الفقراء وهو الأديب المرتزق، وهو الدرويش الصامت وهو قاهر الطغاة وفم المظلومين. (ألا تشبه هذه الألقاب ثنائية الخراب الجميل؟). باختصار هو الشيء وضده، تبعا لرحلة الداخل والخارج. وفي حقيقة الأمر، هكذا أراد هو أيضا لنفسه. لسبب هام، لأنه هو أيضا، لم يكن خارج حرب الثقافة، بل كان جزءا منها. لذلك، ليس لنا الآن سوى أن نقول: رحم الله أبا علي. أما الأحياء منا فسنسألهم: ماذا تركنا لأطفالنا *ولأطفال أطفالنا* من إرث ثقافي؟ *وأي الرموز* سندرسهم، لو أهدانا القدر العجيب يوما

ما وطننا بلا طاغية؟

في نهاية القرن، يستعر النزاع بين أنصار «المسلة» وأنصار «الملتقى الثقافي»! ذلك أيضا اصطفاف جديد، يشي في بعض جوانبه، بمعركة ما يعرف بالداخل والخارج.

من خلال ذلك كله أخذت مشاعر متناقضة تتكون لدى البعض، خاصة أولئك الذين تأرجحوا بين الداخل والخارج، فراح بعضهم يقدم اعترافاته، من غير سبب معروف. فكما قدم فجأة، بعد صمت طويل، يوسف الصائغ قصيدة حبه الفاشلة الى حميد سعيد، قدم القاص عبد الرحمن مجيد الربيعي، اعترافه الى جريدة الزمان، محاولا فيه إثبات داخليته وخارجيته في الوقت نفسه. داخليته كما لو أنه يحاول أن يبرئ نفسه من معصية الخارج، وخارجيته كما لو أنه يخاطب شأنا له سلطة غير مرئية بالنسبة لنا، شأنا يهمه أن يكون الكاتب نظيفا داخليا وخارجيا، لم يتسمم بثقافة المنفى. خارجي منسوب الى الداخل، أو داخلي معار برغبته الى الخارج، وذلك وجه آخر من وجوه الحرب الثقافية بين الداخل والخارج. يقول الربيعي في واحد من أكثر خطابات الثقافة الوطنية بعدا عن لغة الثقافة والأدب: «وأمام أي محنة أواجهها لا أقيس الأمور بما اعتاد الكثيرون أن يقيسوها به، أي بمعيار الربح والخسارة، بل بضمير الكاتب. لقد تركت العمل الرسمي بارادتي ورغبتي وبالحاحي، فوزير الثقافة والاعلام وقتها لم يوافق، ومنحني مهلة للتفكير. كما منحني مهلا أخرى للتفكير في مواقع وظيفية ، غيري يجري لها زحفا على ركبتيه»، وتواضعا وعفة منه ، لم يستخدم الربيعي المثل العراقي الشعبي البذيء «.....»، وقال إنه يكتفي فقط بأن يذكر القاريء به، وذكر أن هذا المثل ينطبق على الذين «اشتروا ذمما لتكون لهم مواقع خارج الوطن عندما يغادرونه». أما عن سر انتمائه الى إتحاد أدباء الداخل، فهو يقول أنه بسبب رغبته في الحصول على «مواد تموينية من الجمعية الاستهلاكية التابعة لهذا الاتحاد».(الزمان -٢٨/١/٢٠٠٠)

وهنا، نتوجه الى الجميع متسائلين: إذا كانت سلطة الحرب قد أورثت أطفالنا اليتامى وطنا من خراب، فماذا سيورثهم مثقفونا؟ كيف سنشرح لأطفالنا وأحفادنا كلمات، مثل: الربح والخسارة والضمير والجمعية الاستهلاكية، وما علاقتها بالانتماء الثقافي؟

تلك معارك خاسرة. تقاد معظمها باسم الثقافة، وعلى أرض الثقافة. لكنها لا تستخدم سلاحا ثقافيا، وانما تستخدم في الغالب اسلحة شخصية في مراميها القريبة، وسياسية في أغراضها البعيدة.

منذ أن بدأ مئات الألوف من العراقيين يهجرون وطنهم جماعيا والمعارك على كل الجبهات. لذلك سأعيد السؤال الذي ختمت به الجزء الأول من مقالي: إذا كان صدام

مسؤولا عن الحرب، فمن المسؤول عن ثقافة الحرب، وثقافة الخراب الروحي السائدة؟ ثم أعيد السؤال بوجه آخر: إذا كان صدام مسؤولا عن ادارة السلطة في العراق، فمن المسؤول عن ادارة الحياة الثقافية في الخارج، حيث لا توجد سلطة؟ إذا كان صدام مسؤولا عن حرب الداخل فمن المسؤول عن حرب الخارج؟

لا يتوهم أحد أنني أدعو هنا الى «رقيب» و«مختبر» ومركز شرطة ثقافي. لا، إن ما أعنيه، هو أننا منذ سنوات شهدنا معارك كثيرة في النوادي والجمعيات، وفي المنشورات الشخصية وفي الصحافة حول شؤون عديدة. لكننا لم نجد معركة واحدة تدور حول قضية فكرية أو موقف فني أو قضية أجتماعية أو سياسية أو تاريخية أو علمية! وحتى الاشتباكات الثقافية الخفيفة التي تظهر حول قضية ما، من حين الى آخر، سرعان ما نكتشف أنها ملاسنات شخصية بحتة، لا صلة لها بالثقافة، كمعركة فاضل العزاوي - عبد القادر الجنابي. أما الموضوعات التي تدعو الى جدل فكري وثقافي جاد، فسرعان ما تبرد ثم يلفها الموت بصمت، كما لو أنها لا تستهوي «ذائقة» أحد، ما لم تكن جزءا من حرب الخنادق المرتبة من قبل قادة الجبهات. إن معاركنا، جلها، حتى الثقافي منها، لا صلة لها بالثقافة. لأنها جزء من المعركة الكبيرة، المدمرة، التي انتهت على الجبهات، لكنها لم تنته في النفوس بعد. إنها انعكاسات أو امتدادت أو نتائج لمعارك سياسية خفية أو معلنة.

سأختتم هذا الجزء من مقالي بكلمة موجزة، للأستاذ سليم عبد القادر السامرائي، يقيم فيها زملاءنا الأدباء الذين قيمونا، واتهمونا بأننا أقل تعلقا بسلطة الرقيب والتقاليد منهم، لأننا أطول مكوثا منهم في الخارج. يقول السامرائي: «أمر مؤسف أن يغيب هذا العدد الكبير من نقادنا، واستطيع أن أجزم انهم جميعا اضطروا الى ذلك تحت وطأة الحاجة، ومن بقى كان الأصلب والأقوى في مواجهة الأزمة التي أوقعنا فيها دعاة العولة والنظام العالمي الجديد»، ويضيف «ولكن، ما بقى في الساحة النقدية كثير والمرحلة أوجدت نقادا شبابا أكثر توافرا على المناهج النقدية المعاصرة وأكثر تبصرا بالعملية الابداعية».

فهل نحن نشبه ألمانيا؟

ليس شاذا أو غريبا أن تخلق الثقافة الوطنية لشعب ما، في داخلها، تلوينات مميزة تبعا لبيئة ومصادر انتاجها. بيد أن تلك التلوينات لا تعد ثقافات خاصة في مواجهة الثقافة الوطنية، بقدر ما تعد تنويعا في إطار الثقافة الوطنية العامة.

إن المعركة الراهنة حول ثقافة الداخل والخارج هي بالدرجة الأولى ليست معركة ثقافة، وإنما معركة ضمير. فكما أصر كثيرون على نكران خطورة الآيديولوجية القومية الشوفينية، وكما أصر كثيرون على تجاهل خطورة ممارسات التطهير العرقي والسياسي والطائفي، التي قادتها السلطة الحاكمة منذ سنواتها الأولى، وكما أصر كثيرون على تجاهل أن تلك الممارسات كانت هي الخطوات التحضيرية للدخول في الحرب الدموية ضد الجارة ايران، وكما أصر كثيرون على تجاهل الأثر التدميري للحرب العراقية الايرانية، وكما أصر كثيرون على تجاهل نتائج الحرب مع ايران وصلتها بغزو الكويت وما تلاه، يصر كثيرون الآن على تجاهل الواقع الجديد، المتمثل بظهور كيان اجتماعي عراقي، يفوق في حجمه حجم قوميات كبرى في العراق، يبلغ قوامه قرابة ثلاثة ملايين مواطن، يتخذون من الخارج وطنا لهم، نزحوا في موجات سريعة ومتلاحقة. هذا الوجود أضحى الآن هدفا أساسيا للسلطة. وكما تنبه كتاب السلطة أنفسهم الى أهمية التغني بالموت حينما أصبح وجوده حاسما، تنبهت السلطة، قبل كثيرين من خصومها، الى أهمية هذا الوجود الكبير في الخارج. بكل بساطة: انهم ينقلون الحرب الى الخارج، بعد أن حرثوا أرض الداخل بحروب متواصلة على مدى ثلاثة عقود. فما هو موقف صناع الثقافة؟ لكم يشبه اليوم البارحة! كما لو أن تجارب وأحداث ثلاثين عاما لم تقع أمام أعيننا. بعضهم يصر مجددا على اعادة انتاج حلقة الشر المغلقة، ولكن في الخارج هذه المرة. وإذا كان من ساهم في أدب الحرب قد أرغم عليه، كما يدعون، بفعل جبروت السلطة؛ وإذا كان السكوت على القهر والتطهير العرقي والسياسي والطائفي قد حدث لنفس السبب، وكذلك التستر على الكوارث البيئية والاجتماعية والاقتصادية، فلا نعرف ما الذي يدفع البعض الى لبس بدلة القتال والانخراط في معركة الخارج، رغم تمتعهم بحرية نسبية قياسا باخوتهم في الداخل؟

باختصار شديد: إنها حرب ضمائر لا أكثر ولا أقل. حرب داخلية، لا صلة لها بالشعر و القصة أو الفن والعلم. إنها حرب أهلية في دهاليز النفوس. إنها نسخة مكررة من نسخ تغييب الضمير، ومن نسخ «القصاص الرباني» التي سلطت على شعبنا في الداخل، يراد تعميمها على الخارج.

فلا أحد يجهل أن المعركة من أجل ايجاد ثقافتين للداخل والخارج هي معركة تنشب في الوقت الضائع، الوقت الضائع من عمر شعبنا. معركة تقودها أطماع شخصية، وتغذيها علنا أو سرا قوى متحاربة تسعى لاستقطاب هذا وذاك، وتشارك فيها نفوس عجزت عن مواجهة خرابها، تتحصن بخيبة هذا وذاك، وأخرى أفلست فراحت تملأ

قربها من ماء هذا وذاك، إضافة الى جمهرة كبيرة من الذين لم تخفت حدة المعارك، التي دارت على مدار عقود في الجبهات، في ضمائرهم بعد. وكل تلك شؤون لا صلة لها بالثقافة. فسواء انقسم الناس الى اتحادين أو أكثر، وسواء تطاحن الناس على هذا النادي أو تلك الجمعية الثقافية، فان الثقافة الوطنية نفسها لن تنقسم. لأن تلك المعارك هي أساسا معارك تدور خارج جبهة الثقافة، وإن بدت تدور على أراضيها. ربما سينزلق اليها هذا المبدع أو ذاك، وربما ستتشغل هذا أو ذاك، لكن الفن والأدب المبدع والفكر الجاد سيظل وطنيا دائما. وحتى إذا لم يجد وطنا يأوي اليه سيصبح العالم بيته، وحالما يصبح العالم بيته سيعود الى وطنه من أوسع الأبواب. لهذا، ستظل الثقافة موحدة طالما هي تحمل صدق انتمائها الى وطن. إن أبرز عناصر الوحدة هو انتماء المنتج الثقافي الى وطن الابداع، سواء أنتج في منفى ثلجي بعيد آلاف الأميال عن مسقط الرأس، أو أنتج تحت ظلال نخلة في بيت الأهل. سواء انتج في وطن تحت الحراب والخراب، أو في وطن آخر أقل خرابا. فلا خوف على الثقافة، فالثقافة الحقيقية تحمل في جوهر تكوينها أسباب الوحدة.

سؤال أخير نوجهه للسيد سليم السامرائي، لكي نختتم به حوارنا: من هم الأكثر أصالة في عراقيتهم، كتاب الداخل الخارجين توا من المحرقة الى الخارج، أم كتاب الخارج؟

يجيبنا السامرائي إجابة مجسمة، حتى لا يساء فهمها من قبل أحد:

«كلفت قبل ربع قرن باعداد مختارات قصصية، كان من المؤمل أن تصدر في أحد مهرجانات المربد. وقد حرصت أن يكون نموذجها القصصي عراقيا تاريخيا وسلوكيا وتفاصيل حياة».

ترى، هل حقا أن العراق لا يشبه ألمانيا الهتلرية؟

أيها الأدباء والفنانون والمثقفون: علينا أن ننهي حروبنا الداخلية، وبخلاف ذلك، فاننا سنعيد، مرة بعد أخرى، دورة إنتاج الشر. فأنا أرى أشجار الغابة البعيدة تتحرك صوبنا، وأرى من خلفها دخانا يصعد الى السماء.

دعوا مليون فسيلة تنمو، دعوا البتلات تسرق من الضوء ألوانه!

وتوضأوا بالخير قبل كتابة نصوصكم، وقبل خروجكم الى حرب جديدة.

الباب الثاني

١ - الكتابة من خط النار

يقول منظر الحرب، الجنرال البروسي كارل فون كلاوتز: «الحرب هي امتداد للسياسة بوسائل أخرى». ويضيف لينين الى هذا التعريف، انطلاقا من تفسيره الماركسي للحرب، صفة الطبقية. ولما كانت السياسة تعبيرا عن المصالح الطبقية المتناقضة، فالحروب إذاً هي التعبير المسلح عن تناقض المصالح هذا. إن صفة الطبقية لا تعطي للتفسير السابق تحديدا اجتماعيا أكبر فحسب، من وجهة نظر اللينينيين، بل تضع أيضا نهاية سعيدة لفكرة الحرب المقيتة. فالصراع الطبقي، الذي سينتهي بانتصار الاشتراكية النهائي، سيحل بالضرورة مشكلة الحروب. فمع اختفاء المصالح الطبقية المتناقضة، وتعبيراتها السياسية، وامتداداتها المسلحة، ستضمحل سلطة الدولة السياسية، وتختفي الحروب مرة واحدة والى الأبد. ولطالما تغنى الشيوعيون بمثل هذا الحلم الجميل في أناشيدهم.

لكن بعض الكتاب لا يرى الأمر كما يراه لينين أو كما تراه الأناشيد الجميلة. لهذا يقول الكاتب الساخر، البولندي الأصل غابريل لاوب، في كتابه «مارس الإله العاري»، مستعينا بخبرته الايديولوجية المتنوعة، كشيوعي سابق، وكمواطن أوروبي غربي عقب ربيع براغ ١٩٦٨، قائلا :«لقد كانت الحرب دائما شأنا اقتصاديا، وظلت حتى الآن كذلك. وفقط حينما يتمكن الانسان من حل جميع مشاكله الاقتصادية، سيقوم وقتذاك باشعال الحروب تحت ذرائع أخرى!». (مارس الإله العاري -الطبعة السويدية - دار نشر أكتوبر- ص١٤)

لقد حاول بعض علماء الاجتماع والتاريخ البشري ارجاع الحرب الى عوامل السلوك الوراثية، معتقدين أن الدوافع الأساسية للحرب تكمن في ما يسمى بالنزعة العدوانية لدى الإنسان. والنزعة العدوانية، هي واحدة من الصفات الحيوانية، التي أخذها الانسان معه في رحلة التحول من حيوان الى كائن بشري. لكن علماء آخرين يردون على ذلك، نافين هذا الزعم، مذكرين بأقوام الـ «سينوي» الماليزيين، الذين لا يملكون تراثا خاصا بالحرب، حتى أن لغتهم تفتقد مفردة «حرب»، كما تفتقد لغة النظام العراقي كلمة «اختلاف» بمعناها المتعارف عليه انسانيا، فهي تعني في القاموس السياسي للنظم الشمولية، ومنها النظام العراقي، الذي هو مزيج غريب من أنواع عدة من النظم الكلية: «المشبوه» و«العدو»، وفي أحسن الأحوال «المريب» و«غير المأمون»!

بيد أن بعض علماء الاجتماع، وهم يشككون في الحجة الوراثية البيولوجية، المتعلقة بالعدوانية، يرون أن الجانب الوراثي إنما يقصد به الإرث التاريخي الثقافي الاجتماعي. أي أن هناك ثقافات معينة تقوم تاريخيا على أساس من تقاليد العنف. ويوردون مثالا على ذلك، مأخوذا من حياة الهنود، من قبائل يانومامو، في الأمازون، الذين وجدوا أنفسهم يعيشون ضمن تقاليد وشروط الحرب، التي بواسطتها يحلون قضاياهم، كما يعتقد ن. أ. شاغنون. حيث أضحت طقوس الحرب وتقاليدها هي الخبرة الأساسية لديهم في حل المنازعات، بل وحتى في تسيير الحياة السلمية. وقد لاقى رأي شاغنون هذا اعتراضات جمة. حيث قيل، أن تقاليد المجتمع الاسبرطي مثلا كانت تقوم على النظام العسكري، لكن الحياة أثبتت أن ذلك النظام لم يعد له مفعول جدي على إنسان اليونان المعاصر.

الدوافع الثقافية، أو السلوكية الوراثية، أو الاقتصادية كانت هي الأسباب الأساسية التي تقف خلف الحرب، وفق التفسيرات المختلفة. لكن ما هو مؤكد أن هذه الأسباب مجتمعة هي التي تقف خلف الحروب جميعها من دون استثناء، منذ ظهور الانسان حتى الآن، والتي ستظل قائمة طالما وجد كائن اسمه الإنسان، له مصالح مختلفة.

فرغم تطور وسائل الحرب وفنونها، ورغم تنوع أساليبها ودوافعها، ظلت الحروب أجمع تشترك في أنها تقوم على عنصرين أساسيين: السلب والحق الشرعي في السلب. فالسلب، بمعناه المادي: الامتداد الجغرافي العسكري أو المدني، والهيمنة الاقتصادية، والادارة السياسية المباشرة وغير المباشرة لشؤون الغير؛ أو السلب الروحي: الهيمنة السياسية والثقافية، والاستعباد الآيديولوجي القسري. وذلك الجانب هو الأساس الذي يقف كدافع مباشر خلف قيام الحروب منذ وجود الجماعات البشرية الأولى حتى اليوم. أما الحق، فهو العنصر الثاني الأساسي للحرب. فكل الحروب تخاض تحت واجهة الحق. وسواء كان المرء غازيا أم واقعا تحت براثن الغزو، فهو يعتقد أنه يقوم بدوره المشروع قانونيا في مواجهة اعدائه. وخلافا لما يظنه كثيرون، فان المانيا الهتلرية مثلا، لم تشن حربها من دون استخدام مادة «الحق»، ولم تكن معتمدة على نظرية التفوق العرقي فقط. فالمانيا خاضت حربها على أساس نزاع اعتبرته قانونيا لصالحها، فيما يتعلق بالموقف من بولندا. إن الحق هو الغطاء التبريري لمبدأ حل النزاعات بالقوة، وهو السند الاخلاقي والدعائي، الذي تقوم عليه الحروب كافة. وفي هذا الشأن يقول الكاتب الألماني اريك ماريا ريمارك في روايته «ليلة لشبونة»: «لا يصرخ هتلر بكلماته فقط، ولكنه يؤمن ايمانا مطلقا بأنه يبني السلام، وبأن الآخرين هم الذين يرغمونه على خوض الحرب. إنه لا يؤمن بهذا وحده فقط وانما يشاركه في هذا الايمان خمسون مليونا من الألمان» (ليلة

لشبونة – الطبعة العربية – ص١٧٨)، ويضيف في موقع آخر ناقلا انطباعات ألماني عائد الى ألمانيا عشية الحرب: «أخذت أسمع من هؤلاء الركاب بأن الدول المجاورة هي التي تريد الحرب وتجبر المانيا على خوضها. أغلبية هؤلاء البشر من مؤيدي السلام: هذا الرأي السائد قبل حدوث الكارثة» (المصدر السابق– ص٣٧)

وفي «لا جديد في الجبهة الغربية» يناقش جنود الخنادق هذا الأمر، كما يناقش المرء أحجية مستعصية الحل:

«–انه أمر مضحك لو فكر المرء بالموضوع، يستمر كروب قائلا: اننا هنا لأننا ندافع عن وطننا الأم. ولكن الفرنسيين هنا أيضا من أجل الدفاع عن وطنهم الأم. من يا ترى صاحب الحق؟

– ربما، الاثنان، أقول وأنا لا أومن بذلك.

– هكذا! يقول البرت. أنظرُ اليه، إنه يريد وضعي في مواجهة الحائط. ولكن أساتذتنا وقساوستنا وصحفنا تقول، أنه فقط نحن نمتلك الحق، والمرء يأمل أن يكون الأمر كذلك. ولكن الأساتذة والقساوسة الفرنسيين والصحف الفرنسية تدعي أنه فقط هم من يملكون الحق. كيف يصح هذا جميعه؟» (لا جديد في الجبهة الغربية – الطبعة السويدية – ١٢٣). لقد كتب ريمارك هذا عن الحرب العالمية الأولى، من الجبهة الفرنسية، قبل كتابة نصه السابق عن هتلر بثلاثة وثلاثين عاما. لكن الأسئلة المتعلقة بالحق ظلت قائمة دائما، بالمحتوى نفسه، تعيد الأجيال تكرارها، ويعيد مشعلو الحرائق استخدامها لتبرير حروبهم.

كانت القبائل البدائية تشن حروبها وفق أعراف سافرة: السلب المباشر، استنادا على قانون البقاء للأقوى، والذي يعني الحق الفطري في البقاء. وقد استمر هذا القانون ساريا عند الشعوب البدائية حتى بعد ظهور الممالك الكبيرة، وحتى فترات قريبة من التاريخ. ففي القرون الوسطى، رغم تبدل قانون الحق، ظلت قبائل المغول تتدفق الى أكثر من اتجاه بقوة قانون الحق في السلب لصالح الأقوى.

أما الحروب الدولية للممالك القديمة، فكانت، نسبيا، محدودة جغرافيا، وكانت دوافع السلب فيها لا تخفى على أحد. حيث ظل مبدأ القوة، والتفوق العسكري، الموروث من زمن ما قبل نشوء الدول قائما بوضوح، وهو مصدر الحق الأساسي، المساند لشرعية هذه الحروب. يقول شيشرون (١٠٦–٤٣ ق.م) وهو أكبر كاتب وخطيب ومفكر عرفته روما، وصاحب مؤلفات «في الدولة» و«في الشرائع»، يقول محددا مبادئ الحق للامبراطورية الرومانية بانها تقوم على « الحق الشرعي في فرض القانون»، وهو يعني

فرض القانون الروماني على الجميع.

إلا أن ظهور الدول التي تخضع للسلطة الدينية، أضاف الى الحق صبغة جديدة هي الايمان؛ وكانت الحروب الدينية هي طابع حروب القرون الوسطى. وفي عصر الاستعمار، حيث انفصلت أو أخذت الدولة بالانفصال عن السلطة الدينية، عاد مفهوم الحق يرتبط بالدوافع المدنية مرة أخرى، ولكن تحت ذرائع جديدة، مأخوذة من المبادىء القديمة ذاتها، مبادى السلب والحق في السلب. وينقل إدوارد سعيد في كتابه «الاستشراق» ص١٣٥ عن كتاب «رحلة في الشرق» لالفونس دو لامارتين نصا معبرا يوضح كيف يعبر المستعمر عن شرعية حقه في استعباد الآخرين: «في حالة سقوط هذه الامبراطورية (العثمانية) ، اما نتيجة لثورة في القسطنطينية أو للتفكك المستمر، فان كلا من القوى الاوروبية ستأخذ، كمحمية لها، الجزء من الامبراطورية الذي تخصصه له قرارات المؤتمر؛ فان تكوين هذه المحميات محددة تبعا للجوار، وحماية الحدود، والتقارب في الديانة، والعادات والمصالح... وهو مما يزيد سلطة القوى الأوروبية ثباتا. وهذا النمط من السيادة المحدد على هذا النحو والذي يعتبر حقا أوروبيا، يتمثل أساسا في حق احتلال جزء من الأرض أو من السواحل لتأسيس إما مدن حرة أو جاليات أوروبية أو موانيء ومكاتب تجارية... والدولة الأوروبية لا تمارس على محمياتها سوى وصاية عسكرية وحضارية، فهي تضمن لها بقاءها وعناصر قوميتها، وذلك تحت راية قومية أخرى...». إنه المبدأ ذاته الذي ساد ابان الحروب القبلية منذ فجر التاريخ: السلب والحق في السلب: «حق الاحتلال». لكنه حق حضاري الآن. لذلك لم يكن غريبا أن تقوم اسبانيا، حال خروجها من تمزقها، ولم تكد تمضي سوى أشهر على سقوط آخر الممالك العربية على أراضيها، أن تقوم بتجهيز حملة استكشاف، تحت راية الدين والمملكة، جامعة شعاري العصور الوسطى (الايمان الديني) وشعار عصر الاستعمار (الفتح الحضاري). وفي حقيقة الأمر كانت الاستكشافات تلك، هي الطور الجديد من أطوار تقنية الحرب: الابحار لمسافات بعيدة، لاستخدام الحق الاستعماري الى اخر مدى ممكن. وهي الامكانية التي لم تكن تتوافر للشعوب سابقا في غزواتها البحرية. ان اكتشاف أمريكا هو تحوير تجميلي، منافق، للمصطلح البشع: غزو واحتلال الامريكتين، وفق مبادئ الحق الاستعماري.

من يراقب تاريخ الشعوب التي قامت في زمن الاستعمار بهيمنة واسعة على مقدرات شعوب عديدة، تحت راية الحق «الحضاري»، أي شعوب أوروبا، يجد أنها شعوب تملك تاريخا متصلا لا انقطاع فيه من الحروب، سواء في العهود القديمة، أو الوسطى، أو في

زمن الثورة الصناعية وما بعدها. إن تاريخ أوروبا هو سجل موصول للحروب. لذلك يسعى الأوروبيون الى تزوير التاريخ حينما يسمون غزواتهم البحرية بالاستكشافات الجغرافية، وغزواتهم الاستعمارية بالحروب التمدينية. وحتى الحروب التي دارت على أراضيهم حاولوا تزويرها، بل أصبحت تسمياتها المزورة هي المرجع الوحيد لتأريخ الحروب. فحرب عام ١٩١٤- ١٩١٨ سموها باسم الحرب العالمية الأولى، ماسحين بذلك تاريخا واسعا من الحروب، التي سبقتها. وحتى بالمعنى الحرفي، وفق التقسيم الحربي للحروب على الطريقة الأوروبية: حروب محدودة أو عالمية، فان تلك التسمية ليست دقيقة تماما. فلما كانت الحرب العالمية هي ما تشترك فيه دولة أو أكثر ضد مجموعة من الدول، فإن حرب ما عرف بالسنوات السبع (١٧٥٦-١٧٦٣)، كانت عالمية بكل المقاييس. فقد شاركت فيها بريطانيا والبرتغال وبروسيا ضد فرنسا واسبانيا والنمسا وروسيا والسويد. وحتى قبل ذلك التاريخ تدفقت جيوش متحالفة من دول عديدة نحو الشرق في حملات متتالية عرفت بالحروب الصليبية، ولم يطلق عليها اسم الحرب العالمية. إن تاريخ أوروبا هو تاريخ الحروب العالمية أو المحدودة المستمرة. وليست كلمة «الأولى» سوى ايهام مدرك أو غير مدرك، يخفي تحته بشاعة التاريخ.

وفي عصرنا الراهن، عصر سيادة القوة الواحدة، حيث تطورت تطورا مذهلا تقنية الامداد والنقل والتجهيز والتدمير عن بعد، وتطورت معها ديماغوجية وتقنيات الحق، أصبحت مبادئ الحرب الأساسية: السلب والحق، أكثر تمويها مما كانت عليه سابقا. فعلى الكويت مثلا أن تدفع ضريبة الحرب، ولكن بصورة غير مرئية، للدول المنتصرة بهيئة نفقات حماية، ولشركاتها بهيئة استثمارات، وقد تم مثلا توزيع عقود ما عرف بإعادة اعمار الكويت على الشركات وفق ميزان القوى العسكري للمشاركين في الهجوم على العراق. فأسلاب الحرب الحديثة لم تعد أسلابا عينية، تؤخذ كما فعل صدام، حينما نقل مكيفات الهواء الكويتية الى العراق، على طريقة نقل الأمتعة على البغال في حروب القرون الغابرة. فهي الآن عبارة عن تعهد مالي على ورقة مصرفية، مقابل ضمان «الوجود!» من خطر جرى انضاجه في مطبخ حامي الوجود نفسه. وعلى المواطن السويدي والدانماركي مثلا، أن يجد ذرائع قانونية تبرر اشتراك بلده في حرب يوغوسلافيا أو الصومال، وفق نظرية الحق الأمريكية، عن الحروب الديمقراطية دفاعا عن المصالح الحيوية.

لقد حددت المادة ٥١ من مواد الأمم المتحدة مضمون ما يعرف بالحرب العادلة، بأنها حرب من أجل «الدفاع عن النفس». لذلك غدا على المواطن السويدي مثلا أن يقدم

أخلاقيا ونفسيا وماديا ضريبة الدفاع عن مصالح بلاده وشعبه، ممثلين في تواجد الوحدة العسكرية الطبية السويدية أثناء الغزو الأمريكي للصومال أو الهجوم على العراق في حرب الخليج الثانية، كما أضحى لزاما عليه أن يقوم بواجب الدفاع عن شرعية تواجد وحدة سلاح المهندسين السويدية في يوغوسلافيا، وفق مبدأ الدفاع عن النفس، وحماية مواطني الوطن الأم المشاركين في القوات الدولية. إن الوطن الأم في زمن السيطرة الامبريالية يوجد حيث توجد المصالح ويتمدد بتمددها. ومن هذا المنطلق كانت مشاركة السنغال في حرب الخليج الثانية، فالسنغال هي الأخرى تملك حقوقا فيما وراء البحار، كما هو واضح! ففي زمن سيادة القوة، تصبح النفس، والتي هي المصالح، موجودة في كل مكان، حتى في الصومال البعيدة. إنه المبدأ القبلي، العدواني ذاته، مبدأ السلب، وتبريره القانوني والأخلاقي، الحق في السلب. ولم يعد مواطن أوروبا في حاجة لأن يتعب نفسه بقراءة كتبه المدرسية عن الديمقراطية والشرعية وسيادة القانون، فتلك أمور لا تخص الناس الذين يهددون الحضارة بالخطر، الحضارة من وجهة نظر الغزاة. انه الحق القديم نفسه، حق سلب الآخرين باسم المصالح الخاصة، مصالح الحق الاستعماري العتيقة.

إن الحرب اختراع بشري، حالها كحال اللغة، التي اكتسب الانسان جرعاتها الأولى من الحيوان، في هيئة اشارات ورموز وأصوات محدودة. لكنه طورها بتطور عقله وأحاسيسه وتفكيره، حتى جعلها شيئا بشريا، يميزه عن سلفه السابق، الأعجم. فقد طور الانسان اللغة وتطور بها. وكذلك الحرب، التي أخذ جوانبها العدوانية من مرحلة وجوده ككائن أدنى، لكنه طور جوانبها الفنية ووسع من أساليبها، وأبدع في سبل صناعة طاقاتها التدميرية، الى الحد الذي أضحت إعجازا بشريا، يتميز به عن غيره من أسلافه الوحوش، الذين لا يجيدون القتال إلا وفق الحاجة، وبواسطة أدوات ولدوا بها، ولم يصنعوها بقصد قتل الآخرين. إن الحرب هي خصيصة بشرية، تميز نوعنا عن الأنواع الأخرى، مثلما تميزنا اللغة عن غيرنا من الحيوانات. فالانسان كائن يختص بصناعة وسائل القتل. لذلك يقول الكاتب الألماني اريك ماريا ريمارك واصفا تجربة الحرب في الخنادق ابان الحرب العالمية الأولى: «مع دمدمات قنابل المدفعية الأولى نندفع نحن مرة واحدة ألوف السنوات الى الخلف في وجودنا. إنها حاسة الحيوان تستيقظ فينا، وتقودنا وتحمينا. إنها ليست الوعي. إنها شيء أكثر سرعة، أكثر أمانا، شيء يحدث أخطاء أقل مما يحدثه الوعي». ويستطرد في وصف هذه اللحظة الوحشية: «لقد تحولنا الى وحوش خطيرة، نحن لا نكافح، نحن ندافع عن أنفسنا ضد الفناء. نحن لا

نرمي قنابلنا على البشر، فهناك بعيدا يثيرنا الموت ذو الأيادي والخوذ... نحن مأخوذون بطوفان هذه الموجة، التي تحملنا، التي تجعلنا قساة، تجعلنا قطاع طرق، قتلة، شياطين، هذه الموجة التي تجمع قوانا في الخوف والاندفاع الجنوني والرغبة في البقاء، التي تبحث وتكافح من أجل الانقاذ. لو أن أباك كان معهم، يأتي من هناك، سوف لن تتردد في القاء قنبلة على صدره» (لا جديد في الجبهة الغربية - الطبعة السويدية - ص ٦٣، ٧١)

ومن الخنادق الفرنسية المواجهة للألمان في الحرب العالمية الأولى، يصل الكاتب الفرنسي هنري باربوس الى نتائج مماثلة لما توصل اليه ريمارك. يقول باربوس: «إن الحرب كريهة بنفس الدرجة من وجهة نظر أخلاقية ومادية، لأنها تمارس العنف على العقل السليم، وتحط من قدر الأفكار الكبيرة، وتعلي الجريمة... إن الحرب لديهم ولدى الآخرين المحيطين بهم قد طورت كل الدوافع السيئة، ولا يوجد استثناء واحد: الشر الى حد الشذوذ، الأنانية الى حدود القسوة، رغبات التلذذ حتى الجنون..» (النار- الطبعة السويدية - ص٢٤٣/ج٢)

لقد جرت نقاشات طويلة عن الحروب العادلة، خاصة بالنسبة للشعوب التي ابتليت قسرا بالحرب. فالتاريخ يضرب لنا أمثلة عن شعوب أرغمت بحكم وضعها الجغرافي على الدخول في حروب لا ناقة ولا جمل لها فيها. فالجيكيّون والسلوفاكيون المحاطون بأمم متخاصمة أضطروا الى دفع ضريبة الحرب مرارا، وشعوب آسيا وأفريقية خاضوا غمار حروب استعمارية طوال قرون من دون أن يكونوا طرفا فيها. (فإضافة الى الاستعمارين الفرنسي والاسباني للمغرب، فاننا نجد أخبار المغاربة كمقاتلين في الجيوش الأوروبية بكثرة في الأدب الأوروبي، عند باربوس في الحرب العالمية الأولى، وهمنغواي ومالرو في الحرب الثانية، ولغايات مماثلة استخدم الانكليز الاسيويين). أما شعوب الاتحاد السوفيتي سابقا فقد أرغموا على خوض حرب مدمرة، لم تكن ضمن خياراتهم. لقد دافعت شعوب الاتحاد السوفيتي عن أراضيها وفق مبدأ «الحرب العادلة»، وهي الحرب التي تقرها المادة ٥١ من وثائق الأمم المتحدة. لكن ستراتيجيات الحرب أرغمت السوفيت لغرض حماية نصرهم، وكذلك دول الحلفاء، الى عبور حدودهم مضطرين لتأمين حربهم العادلة، التي تحولت الى حرب غير عادلة من اللحظة التي عبروا فيها حدود غيرهم، فساهم ذلك في تصديع بعض جوانب نظامهم وتلويث فكرهم. إن الحرب ترغم الجميع على أن يكونوا غير عادلين، فلا توجد حروب عادلة أبدا، إلا في الخيال، عدا حروب الشعوب التي تكافح، ضمن أراضيها، من أجل حماية سيادتها الوطنية. وحتى في هذه النقطة شديدة الوضوح، لا تبدو الأمور بنفس الوضوح المكتوب

على الورق، فكيف نفسر الصراع الاثيوبي الصومالي على أوغادين، وصراع الشركاء السابقين اثيوبيا واريتريا على الحدود، وصراع دول وسط أفريقية، ونزاع دول الخليج مع بعضها، وصراع المغرب مع البوليساريو؟ وكيف نفسر نشاط الثوار الوطنيين، وهم يضربون مصالح المحتل خارج بلادهم؟ إن ما يحدث هو في كثير من أسبابه ألغام قديمة، زرعها الرجل الأبيض، المتحضر، ولم تنفجر إلا عقب رحيله، لكنها بانفجارها تزيد من درجة مدنية وهيبة الرجل الأوروبي، بائع السلاح، وتعيد الى الأذهان الشرعية الزائفة للحق الاستعماري القديم، الحق بالحفاظ على سلامة الأمم والحضارة وصيانة السلام العالمي بالقوة!

كانت الحروب القديمة، حروبا بطولية، صورتها الآداب القديمة على أنها حروب من أجل البقاء واستمرار النوع ذي البأس، تمت تحت رعاية الآلهة وأبناء الآلهة. فإله اليهود كان مسلحا، فهو رب الجنود. وكانت البطولة هي مادة الاليانة الأساسية، وعواقبها مادة الأوديسة. وقد أخذ هوميروس كثيرا من صفات بطله أخيل من صفات البطل العراقي جلجامش. وإذا كانت الحرب تحتوي على عنصري السلب والتبرير القانوني للسلب (الحق)، فقد يبدو طريفا أن نعرف أن كثيرا من آلهة الشعوب القديمة جمعوا بين هذين الأمرين المتناقضين، وتقلدوا وظائف متعارضة، كالحكمة والحرب. فالحروب كان لا بد لها أن تربح دائما، لأنها عادلة دائما. ففي ملحمة «أترا – حاسس» البابلية، يخوض الإله انليل، حربا ضد الآلهة الصغار، الذين يعلنون أول تمرد شعبي للآلهة على زعماء الآلهة الكبار. لذلك يقرر انليل ، كبير الآلهة، والإله القومي، ابن الإله الأكبر آن، إله السماء، أن ينتقم من الآلهة الصغار المتمردين. وتتفق الآلهة على أن يتم خلق البشر من الطين تخلصا من تبرم الآلهة الصغار، وتفاديا لانتقام انليل. لكن البشر يعيدون إزعاج واقلاق راحة انليل بضوضائهم وتناسلهم، فيرسل اليهم إنليل الأمراض والقحط، وحينما لا ينفع ذلك، يرسل عليهم الطوفان. (ملحمة جلجامش – ترجمة طه باقر– ص ٢٢٣) وفي شخصية إنليل هذه تجتمع صفات الإله المنظم، صانع الحضارة والإله المدمر، فهو يجمع بين القوتين. أما إله الحماية الآشوري آشور، فهو نفسه إله الحرب أيضا، لذلك كان يجمع بين صفات انليل المحارب (السومري – البابلي) ومردوخ، كبير الآلهة البابلي، الذي تنسب اليه الأعمال الأسطورية في تنظيم العالم والتغلب على الفوضى القائمة في بدء الخليقة. أما إنانا السومرية – البابلية (عشتار)، فقد جمعت بين أمرين متناقضين أيضا، فقد كانت إلهة للحب وللحرب في الوقت عينه. وفي النقوش العراقية القديمة صورت إنانا في هيئة امرأة تحمل عدة السلاح وتضع قدمها على ظهر أسد! في

حين أنها ارتبطت بأساطير الحب والجنس والخصب. هذا الإزدواج المتناقض ظل قائما في كثير من أساطير الشعوب. فأثينا في الأساطير اليونانية هي إلهة الحرب والحكمة أيضا، وكانت تملك ثنائية استخدام القوة والدهاء اللازم لتحقيق النصر، والذي يسمى بالحكمة في اصطلاح العسكريين. وكانت ولادة أثينا عجيبة، فقد خرجت راكضة مندفعة الى الأمام من رأس كبير الآلهة زيوس (جوبيتر عند الرومان) بكامل عدتها الحربية: الخوذة، والدرع والرمح! وحتى الشعوب، التي يشاع عنها حب الحياد والدعوة للسلام، كانت آلهتها من كبار المحاربين. فأودن كبير آلهة الاسكندنافيين كان إله القتال، إضافة الى وظيفته الإلهية الأخرى: الحكمة. ففي المجتمعات المقاتلة تكون الحرب هي المنظم الأساسي للحياة. لذلك فإن الحكمة تلازم الحرب والقتال. وهذا أمر له تبريره المنطقي. لذلك يبدو الإله اليوناني آرس (يقابله مارس عند الرومان)، المتخصص في شؤون الحرب، أكثر انسجاما مع نفسه من بعض الآلهة، ذوي الوظائف المتناقضة، كأثينا مثلا. بيد أن انسجام آرس مع نفسه جعله أقل حظا منها في المواجهات العسكرية. فقد كانت أثينا غالبا ما تهزم آرس، لأنها تجمع بين الحكمة والحرب في قبضة واحدة. ولكن، لماذا جمعت إنانا بين الحب والحرب؟ ذلك شأن فيه قدر كبير من غموض الأساطير!

وفي القرون الوسطى صورت الحرب على أنها جزء من رسالة دينية، تلعب المنافسة بين العقائد الدينية فيها دورا محركا. ولم يكن أحد يشك البتة في إنسانية وقانونية وصواب معتقده الديني. لذلك اتخذت هذه المرحلة من الشعارات الدينة هدفا معلنا. فالآخر، الكافر، كان دائما مجانبا للحق. وفي بداية عصر النهضة كان الدين رسالة اصلاحية أيضا، ولم يكن أدب الفرسان، سوى الصورة الرومانسية للبطولة الحربية للقرون الوسطى، حتى في شكلها الساخر: دون كيخوتة. وفي مجتمعاتنا العربية كان شعرنا القديم، وحتى شعر القرون الوسطى يمجد الحرب، فقد كانت الحرب والنزاعات القبلية، التي طبعت حياة البدوي، ثم العربي، مادة مهمة في القصيدة الجاهلية والإسلامية وما بعدها. ورغم ذلك فان أصوات الرفض كانت تبرز بوضوح وقوة في هيئة احتجاج جدي، كان الشاعر والأديب هو أول من يطلقه. فشاعر حكيم كزهير بن أبي سلمى، لا يتوانى عن ذم الحرب وهو يصفها، وفي بعض روايات شعر امرئ القيس أضاف الرواة قصيدة له في ذم الحرب، يصف فيها إغراء الحرب، قبل إنكشاف وجهها القبيح. (صلاح نيازي- الاغتراب والبطل القومي- دار الانتشار العربي- بيروت ١٩٩٩- ص٣٩) وقد يأتي هذا الذم كنحيب عاطفي مكتوم، لا يتوافق مع مد الحياة السائد، كقصيدة مالك بن الريب، الشاكية من شدة وطأة الغزو على روحه الرقيقة، في

الموجات الأولى من حقبة تكون الدولة العربية الاسلامية.

لقد ناقش الأدب الأوروبي قضايا الحرب بعمق كاف، خاصة أدب القرن العشرين. وقد كان للرواية والشعر دور مهم لا في وصف الحرب فحسب، بل وفي اتخاذ مواقف جدية منها، ومناقشة دوافعها، ونتائجها، وما هو عادل وغير عادل فيها.

ربما سيصاب كثير من القراء بالدهشة، حينما يعرفون أن عددا كبيرا من أدباء أوروبا شاركوا مشاركة فعلية في الحرب العالمية الأولى، التي نعتبرها اليوم حربا استعمارية، من دون لبس أو شك. فتحت شعار «الدفاع عن الوطن» خاض أغلب مثقفي ألمانيا الحرب. ولم يكن الأمر مقصورا على ألمانيا، فقد جذبت الحرب المثقفين الانكليز والروس والفرنسيين والايطاليين ومثقفي شعوب عديدة.

لقد نظر الشاعر البوهيمي المجدد، وأحد أعمدة التحديث الشعري، الفرنسي-البولوني الأصل، ابولينير بانبهار الى قنابل الحرب العالمية الأولى، وصورها على انها ألعاب نارية، حتى خر صريعا على إثر شظية قنبلة اخترقت رأسه، في جبهة الحرب الغربية، التي لم يكن فيها شيء جديد آنذاك، غير أسماء الموتى الجدد، المتساقطين في حروب الخنادق.

وفي الجبهة الانكليزية جرح عام ١٩١٧ الجندي المتطوع، الشاعر ولفريد أون، وهو يكتب أشعاره المعادية للحرب والتي تصور بشاعتها وتتعاطف مع جنود الخنادق المحترقين بنارها، وما لبث أن عاد الى الجبهة ثانية، لكنه لم يرجع الى بيته أبدا، فقد قتل في السنة الأخيرة للحرب وهو في الخامسة والعشرين من عمره. والى جانبه وجد هناك متطوع آخر، هو الشاعر سيغفريد ساسون، الذي كتب أشعاره بواقعية عارية وساخرة واصفا أهوال الحرب وبشاعتها، ولم تمنعه إصابته بجروح من العودة مجددا الى الجبهة، وما لبث أن أصيب بجروح ثانية. والى جانبهما كان حاضرا الشاعر روبرت غرافس، يسطر أشعاره المعادية للحرب، وقد عاد غرافس أيضا من الجبهة مثخنا بجراح بليغة في جسده وروحه. لقد كانت الجبهة البريطانية تضم ثلاثة متطوعين من أبرز ممثلي جيل العشرينيّات الانكليزي الشعري. لذلك لم يكن غريباً ان تكون الحرب هي نقطة انطلاق أشهر روايات الأدب الإنكليزي «عشيق الليدي شاترلي».

أما أحد أكبر المعادين للفاشية والنزعة العسكرية، بريتولد برشت، فقد التحق بالحرب في سنتها الأخيرة، كمساعد طبيب. لكنه سرعان ما أدرك، شأنه شأن أغلب المثقفين، الطابع الاستعماري لهذه الحرب، فانقلب ضدها. لذلك نجده ينشر عقب الحرب مباشرة مسرحية «طبول في الليل»، التي هاجم فيها العسكرية الألمانية. ثم شرع

يجوب المقاهي مغنيا «انشودة الجندي الميت»، المعادية للحرب.

أما اريك ماريا ريمارك، فقد شارك أيضا في الحرب العالمية الأولى، ولكن كمقاتل في الخنادق في مواجهة القوات الفرنسية. وقد صور تلك السنوات في روايته «لا جديد في الجبهة الغربية». ويروي خبرة هذه السنوات على لسان بطل روايته قائلا: « لقد تلقينا تعليما عسكريا خلال عشرة أسابيع، أصبحنا خلالها أكثر تشكلا مما عشناه خلال عشر سنوات من حياة المدرسة. لقد تعلمنا أن تلميع زر أكثر أهمية من أربعة مجلدات لشوبنهاور. لقد كانت البداية أننا أصبنا بالدهشة، بعدها بالمرارة، ثم في النهاية لاحظنا بلامبالاة أن الحياة الروحية ليست هي الأمر القاطع وانما اشياء التلميع، وليست الأفكار وإنما النظام، وليست الحرية وانما صفارات الانذار»، « لقد فقدنا كل مشاعرنا تجاه بعضنا، نحن بالكاد نكاد نعرف بعضنا، حينما تصطاد نظراتنا مقتنصة صورا لصديق. إننا ميتون شعوريا، ومن خلال معجزة بحتة، لما نزل نستطيع الجري والقتل»، «لقد غيرت الحرب كل شيء فينا... لم نعد صبيانا، لم نعد نرغب في اقتحام العالم. اننا هاربون. اننا نهرب من أجلنا نحن، من أجل حياتنا.» (لا جديد في الجبهة الغربية – الطبعة السويدية – ص ١٧، ٧٢، ٥٦)

وإذا كان بطل ريمارك يقف في خندق الماني مواجه للقوات الفرنسية، فان أبطال هنري باربوس الفرنسي في مذكرات الخنادق الروائية «النار»، قد شاركوا القاص حياة الخنادق في الجبهة الفرنسية المواجهة للألمان. كما لو كان باربوس، الذي ذهب الى الحرب متطوعا يقف في خندق مواجه لريمارك. وقد انجز باربوس كتابه «النار» عام ١٩١٥، ونشره في العام التالي. ومن خندقه ينقل لنا باربوس مشاعر مواجهة الموت، بالأحاسيس نفسها التي نقلها لنا ريمارك. فبعد قتال الخنادق المرعب، يسمع البطل نداء زميله في الخندق، الأب رامور الجريح «يهز رامور رأسه: «انتظر قليلا» يقول راجيا. لقد انتاب الضعف أحاسيسه. دموعه تتساقط من عينيه، يمد لي يديه ويظل متشبثا بيدي لفترة طويلة. انه يود أن يتحدث كثيرا، وتقريبا يود أن يبوح لي بأسراره: لقد كنت رجلا شريفا قبل الحرب، يقول هو، مبتلعا دموعه. لقد عملت من الصباح حتى المساء كي استطيع إعالة الزوجة والأطفال. ثم جئت بعد ذلك هنا لكي أطلق النار على الألمان. والآن أصبحت مصابا. اسمع... انتظر، لا تبتعد عني. اسمعني...». (النار – الطبعة السويدية – ص ١٥٣/ج٢)

هذه النهاية شهدها من الجبهة الإيطالية متطوع أمريكي، هو أرنست همنغواي، الذي صورها في روايتيه «والشمس لا تزال تشرق» ١٩٢٦، و«وداع للسلاح» ١٩٢٩، وعاش

أحداثها شخصيا، وخرج منها جريحا في الجسد والروح. لقد جرح أيضا متطوعا همنغواي في «والشمس لا تزال تشرق»، جاك جسديا وبريت نفسيا، مثلما جرح بطل «وداع للسلاح» المتطوع الأمريكي (شبيه همنغواي) جسديا في الحرب، ونفسيا بموت حبيبته المتطوعة الانجليزية كاترين. ولم تكن تجربة همنغواي الشخصية والروائية عن الحرب الأولى لتختلف كثيرا عن تجربة متطوع أمريكي آخر هو جون دون باسوس، الذي نقل قسوة الحرب في روايته «ثلاثة جنود»، ١٩٢١، التي سبقت رواية همنغواي الأولى بخمس سنوات، والتي هي جزء من تجربته كمتطوع في وحدة الاسعاف، حاله كحال بطل «وداع للسلاح»، الذي كان متطوعا امريكيا في وحدة الاسعاف، وكان باسوس قد جاء الى اسبانيا لدارسة المعمار.

ومن الجبهة الروسية، صور ميخائيل شولوخوف الحرب الأولى، كما صور بوريس باسترناك مثقفا روسيّا: بافل انتيبوف، الذي يذهب الى القتال ضد الألمان، ويعود بعد توقف الحرب لينقلب الى شخص آخر. فقد كان بافل أو باشكا، الوديع، الجميل، الملقب بالعذراء الخجولة، قد تطوع بدافع «الدفاع عن الوطن» في الحرب «العادلة» التي تخوضها روسيا ضد ألمانيا والنمسا. لكنه كغيره من مثقفي أوروبا اكتشف بشاعة وزيف هذه الحرب. وإذا كانت خنادق ريمارك وباربوس وباسوس وهمنغواي قد أماتت نفوس وأجساد شخصياتهم، وأصابت أرواحهم بالعطب، ودفعتهم نحو اللامبالاة، وعدم اليقين. فإن باشا يعود عند قيام الحرب الأهلية، ليظهر بصورة جديدة. فعلى جبهات القتال في المعارك ضد البيض ينقض القطار المصفح المحمل بالموت بقيادة القائد الأسطوري سترلنيكوف على أعداء الثورة. هذا القائد المرعب هو ذاته العذراء الخجولة، باشا أو باشكا. لقد أراد باسترناك بهذا التحول تصوير بشاعة الحرب من خلال توظيف القوة لمصلحة حرب جديدة، اعتقدها بطله بأنها «عادلة». إنها استثمار لمواهب القتال، للنزعة العدوانية المتأصلة في روح الكائن البشري، وهي المشاعر نفسها التي صورها اندريه مالرو في روايته «الأمل »، عن الضابط الروسي الأبيض، الذي يتطوع في الحرب الأهلية الاسبانية في صفوف الجمهوريين، من أجل الحصول على شهادة حسن سلوك، تزكيه عند السلطة السوفيتية. فلم يعد الفرق بين البيض والحمر يهمه كثيرا، بل أضحى ينظر، كعسكري، الى النظام الذي سبق له أن قاومه بعين الاحترام، لأنه نظام يملك القوة والانضباط الحديدي، وهو عين ما يؤمن به، وهو نفس ما جعل باشا الوديع الخجول يصبح القائد المرعب سترلنيكوف، رغم انه لم يكن شيوعيا. فحتى الحروب العادلة لها ضريبتها البشعة. وهذا هو عين ما سيصل اليه أيضا همنغواي واندريه

مالرو في روايتيهما عن الحرب العادلة، في حرب أخرى تالية.

إن الذهاب الى الحرب دفاعا عن الوطن هو موضوع قديم قدم الحروب. وفي حروب العصر الاستعماري نجده ماثلا بقوة في رواية تولستوي « الحرب والسلام». وتولستوي نفسه، الكاره للحرب، والمحب للتأمل، كان في شبابه قد لازم الثكنات العسكرية ردحا من الزمان وشارك في حرب القرم. أما أبطاله فلم يكونوا محاربين بحكم مهنتهم كعسكريين فحسب، بل دفع الفضول حتى «بيير» المحب، المعادي للعنف، الى الذهاب الى الحرب لغرض اكتشاف أسرارها، وهو الكاره، الناقد لها. أما شقيق ناتاشا الصغير «بيتيا» فقد دفعه حماسه للحرب، وزهوه بملابس الحرب، الى أن يفقد روحه في أول مواجهة عسكرية يخوضها. تلك هي نتائج الحرب كما صورها بعض المشاركين فيها، وهي نتائج باهظة وقاسية حقا.

ولكن لماذا تتكرر الحروب ما دمنا جميعا ندرك قسوتها، ونعرف جيدا أسبابها ونتائجها؟

٢- حرية الكتابة وحرية الكاتب

لقد توجه عدد غير قليل من الكتاب الأوروبيين، أسوة بأبطال قصصهم، نحو الحرب العالمية الأولى وقبلها الحروب الأوروبية المتواصلة، متطوعين دفاعا عن الوطن، وطنهم أو وطن غيرهم. وقد تلقوا، بنفس القدر الذي تلقاه أبطالهم صدمة المفاجأة، التي أودت بحياة الشاعرين أون وأبولينير، وأصابت ساسون وغرافس وهمنغواي بجراح جسدية، ومزقت حياة أبطال تولستوي وهمنغواي وباربوس وريمارك وشولوخوف وباسترناك، الذين صوروا لنا وقائع الحرب على جبهة واسعة، تمتد من روسيا الى المانيا وفرنسا، حتى ايطاليا.

ولم يكن ثمن الحرب هو الموت وحده. على الأقل في كتب الأدب. فقد حصلت شخصيات قصص الكتاب المذكورين على ما هو أهم من هذا وأثمن، حصلوا على وعي عميق، عملي، لا ينسى، بأسباب الحرب. فإذا كان الضابط أندريه، حبيب ناتاشا في «الحرب والسلام»، يلقى مصرعه في سبيل الدفاع عن روسيا، ويلحق به الصبي «بيتيا» ضحية لزهو الحرب، فان «بيير» (بيوتر)، المعادي للعنف يذهب الى الحرب أيضا، للتأكد من صدق مشاعره تجاهها، ولا يجد عند عودته سوى نتيجة واحدة، هي أن الحرب كما كان يظن، أمر سيغير مجرى حياتهم جميعا. وحينما يسأله أندريه، الضابط في الجيش الروسي المواجه لقوات نابليون، قائلا: لماذا أنت هنا وأنت تكره الحرب والعنف؟ يجيب بيير: لا أدري. لقد وجدت أن المرء لا يستطيع أن يكره شيئا لا يعرفه.

كانت الحرب بالنسبة لبيير درسا، يعرفه نظريا بعقله وأحاسيسه الصادقة، لكنه ذاق وخبر مآسيه حينما تجول على قدميه في جبهة الحرب وبين صفوف الأسرى. وكانت تلك الجولة «ضرورة» قصصية بالنسبة لتولستوي الكاتب، أكثر مما هي ضرورة حياتية بالنسبة لبيير. فالحرب، بالنسبة لمن يعادي العنف شيء أقسى من أن يجرب، حتى ولو على سبيل الفضول. إنه درس في الوعي موجه الى القارئ عبر الشخصية القصصية، وبحث باهظ التكلفة، غير مألوف، عن اليقين. فحينما يذهب اندريه الى الحرب تقع حبيبته ناتاشا فريسة لاغواء ضابط ماجن، وتقع زوجة بيير تحت إغواء شياطين روحها. وتلك هي بعض مآسي الحرب الأخلاقية، التي تحتل حيزا مهما في أدب تولستوي. وحينما تنتهي الحرب، ويعود بيير تكون ناتاشا قد تطوعت لعلاج الجرحى، تحت مشاعر الندم وتأنيب الضمير. أما جيش نابليون فيكون قد هزم بفعل سياسة

الأرض المحروقة، التي اتبعها العسكريون الروس، والتي انتصروا بواسطتها، بعد أن دفع الشعب ثمن ذلك. فالجنرالات كانوا يرون أن من الأفضل أن يخسروا موسكو على أن يخسروا جيشهم. ويختتم تولستوي روايته بلقاء بين ناتاشا وبيير، ولسان حالها يقول لبيير «أنت مثل هذا البيت (وقد تفسر الكلمة بالوطن أيضا) يعاني ويتعذب، لكنه باق.»

لقد وصل بطل شولوخوف في «الدون يجري هادئاً» الى نهاية مشابهة لما وصل اليه بطل «الحرب والسلام»، في زمن مختلف كل الاختلاف. لذلك عد بعض النقاد الأوروبيين هذه الرواية نسخة مطورة ومعمقة من رواية «الحرب والسلام» (تاريخ الأدب العالمي: ما بين الحربين والحرب العالمية الثانية، نوردست، الطبعة السويدية ص٤٢٦). فبعد أن يشارك بطل شولوخوف القوقازي غريغوري ميليخوف في الحرب الأولى، يتنقل في الحرب الأهلية بين البيض والحمر، (رحلة البحث عن اليقين) حتى عام ١٩٢٢، ويشارك خلالها في انتصارات الحمر، ويعود الى البيت مدفوعا بالشوق الى الأرض والعائلة. لكنه يعود مثلما عاد «بيير»، خاليا من الزهو. فقد تلقى الدرس المكرر، الذي لا ينتهي. الدرس الذي نعرفه جميعا عن الحروب، التي تغير كل شيء. وبهذا المشهد المؤثر يختتم شولوخوف روايته ورحلة غريغوري للبحث عن اليقين:

«– ولدي، ولدي!

رفعه بيديه. بعيون دامعة، محمومة، ملتهبة، نظر الى وجه ابنه.

– كيف سارت الأمور هنا عندكم في البيت؟ العمة و بوليوشكا هل هما بخير؟

أجاب وهو يبتعد بنظراته جانبا:

– العمة دونيا سليمة. لكن، في الخريف، أخذ مرض الدفتريا بوليوشكا.

نعم، هكذا تخيل الأمر، ذلك الوجه الصغير الذي حلم به في ليالي الأرق.

وقف عند بوابة حديقة بيته وهو يحمل طفله بيديه. هذا هو كل ما تبقى لديه في الحياة. كل ما يربطه بهذه الأرض الواسعة، التي تلتمع في وهج الشمس البارد.» (الدون يجري هادئا – الطبعة السويدية، ج ٥ ص ١٨٩)

لقد منح بعض دارسي الأدب الغربيين نقطة تفوق لشولوخوف مقارنة بتولستوي، فيما يخص تلك النهاية، التي انتهى اليها بطل شولوخوف، مقارنة ببطل الحرب والسلام، الذي رأوا أنه وجد طريقه واضحا، بينما جعل شولوخوف بطله لا يصل الى قناعة تامة الوضوح بصدد اختيار الطريق. وفي واقع الأمر كان شولوخوف قد توصل من خلال ثنائية الطبيعة في مواجهة بشاعة الحرب، التي هي قوام روايته، كما كانت

المدينة في مواجهة الطبيعة عند تولستوي، توصل الى نتيجة حاسمة تتعلق بالحرب، كانت هي الدرس الأكبر. إن عودة غريغوري الى القرية هي انتصار على بشاعة الحرب، واخلال بتوازن ثنائية الطبيعة والحرب لصالح السلام الاجتماعي. وكانت تلك نقطة اتفاق بين الروايتين، لا لبس فيها.

فبين الاندفاعة العاطفية التي حملت الجميع الى الحرب: دوس باسوس وهمنغواي الأمريكيين، وباربوس الفرنسي، وأبولينير الفرنسي البولوني، وريمارك وبرشت الألمانيين، وأون وغرافس وساسون الانكليز؛ وقبل الشظية المميتة التي تلقاها أبولينير، والإصابة الثانية التي قتلت أون، والطلقة التي أودت بحياة صبي تولستوي بيتيا، والضربات القاسية التي تلقاها جنود الخنادق في الجبهات المختلفة، بين كل ذلك وبين الادراك المر للمأساة. بين هذين الزمنين، زمن الاندفاع وزمن الخيبة، مر جنود الخنادق جميعهم بمدرسة الوعي. ففي الخنادق لم تكن الحياة عديمة الجدوى. كانت هناك دائما أشتات من الحوار تجري على ألسنة المقاتلين وفي أعماقهم. حوار قد لا يصل في بعض أجزائه الى وعي تام بحقيقة المشهد، لكنه كان تمرينا على اكتساب الوعي، مثل تجربة ذهاب بيير الى الحرب، كانت تجربة فنية للتمرين على إدراك حقيقة العالم، وبشكل أدق وعي جانبه البشع: الموت والدمار. إنه البحث عن اليقين، ولو من خلال الموت. فالمرء «لا يستطيع أن يكره شيئا لا يعرفه»، كما يقول بطل تولستوي. وفي الخنادق، وبين الجثث استطاع الجنود، كل واحد بطريقته، التأكد من كرههم للحرب، والتعرف على أسباب هذه الحرب ودوافعها.

يقول باربوس، بعد تجربة الخنادق المريرة: «لقد رأيت عددا كبيرا من الشباب يضربون عرض الحائط بالأفكار الانسانية. المهم بالنسبة لهم هو المسألة الوطنية، ولا شيء آخر غيرها، والحرب هي قضية الوطن الأم. انها تتعلق بالنسبة لكل واحد منا بمقدار عظمة وشرف الوطن، ذلك كل شيء. انهم قاتلوا هناك، انهم قاتلوا فقط، انهم شباب وعلى المرء أن يعذرهم» (النار – ج٢– ص ٢٤٦)

وفتيان ريمارك الذين ذهبوا الى الجبهة مزهويين ببدلاتهم العسكرية، مثل أولئك الذين تحدث عنهم باربوس، سرعان ما اكتشفوا خدعة الحرب، وراحوا يتلمسون أيضا طريقهم نحو تأسيس وعي أكبر بأسباب الحرب. كان الحوار حول أسباب الحرب بحثا قدريا قاسيا عن اليقين، بعد زوال صدمة المفاجأة.

ففي خنادقهم الرطبة، الخانقة، كان الجنود الألمان، في رواية ريمارك «لا جديد في الجبهة الغربية» يتدربون على تفسير حقيقة الحرب الكبرى ومغزاها البعيد، بعد أن

خبروا تفاصيلها الصغيرة المهلكة، وهم يعيشون في الأوحال، ويناموم مع الجرذان، ويتنفسون هواء محملا برائحة الجثث والنتانة، وينتظرون بقلق مميت لحظة مواجهة العدو، حيث تغدو هذه المواجهة انفراجا لا مدركا، يخلصهم من رعب الانتظار. فقد أضحى انتظار الهجوم وليس الهجوم نفسه - ولا فرق بين القيام به أو صده - أكثر الأعداء خطورة بالنسبة لمقاتلي الخنادق. إنها لحظة الاعداد للموت. اللحظة القدرية التي يتقرر فيها أن تكون قاتلا أم قتيلا!

«يظهر تيادن فجأة مرة أخرى. وهو يبدو أكثر انشغالا بأفكاره، ويعود مجددا للتدخل في النقاش، متسائلا، كيف، حقيقة، تقوم الحرب.

– على الأغلب والأعم، أن بلادا تهين بشدة بلادا أخرى، يجيب البرت بشيء من التفوق.

ولكن تيادن يتصنع عدم الفهم.

– بلاد؟ هذا شيء لا أفهمه. إن جبلا في المانيا لا يستطيع طبعا أن يهين جبلا في فرنسا، أو نهرا أو غابة أو حقلا للشوفان.

– هل أنت غبي أو أنك تتصنع الغباء! يغمغم كروب. هكذا أنا لا أعني. شعب ما يهين شعبا آخر...

– في هذه الحال أنا غير معني بالوجود هنا، يقول تيادن. أنا لا أشعر بأنني أهنت.

– أنت شخص يجب أن يفسر له المرء كل شيء، يقول البرت بحقد. المرء لا يأبه بما يفكر فيه أرنب فلاحي مثلك.

– في هذه الحال عليّ أن أذهب الى البيت في الحال، يجيب تيادن بعناد، فيضحك الجميع.

– يا رب! يا رجل، إن الأمر يتعلق بالشعب ، كوحدة ، وكذلك الدولة... يصيح موللر.

– الدولة، الدولة، يطقطق تيادن أصابعه بمكر. عسكر الميدان، الشرطة، الضرائب، انها سلطتكم تلك. إذا كانت تلك هي التي تعني، فما عليّ إلا أن أحزم امتعتي وأرحل.

– هذا صحيح، يقول كات. الآن قلت للمرة الأولى شيئا فيه عقل، يا تيادن. الدولة والوطن ، حقا، شيئان مختلفان.

– ولكنهما ينتسبان الى بعضهما، على أية حال، يمعمع كروب. وطن من دون دولة لا يوجد.

– هذا صحيح تقريبا، ولكن تذكر، اننا جميعا تقريبا أناس بسطاء. والأغلبية من البشر في فرنسا أيضا عمال وحرفيون أو موظفون متواضعون. فلماذا يرغب الآن حداد

أو اسكافي فرنسي في الهجوم علينا؟ لا، انها فقط الحكومات، التي تريد. أنا لم أر مطلقا فرنسيا، قبل أن آتي الى هنا، وبالنسبة للغالبية من الفرنسيين فالحال لا تختلف عنا. انهم مثلنا قلما يُسألون.

– ولكن لماذا الحرب إذاً؟ يسأل تيادن.

– ... كل قيصر يحتاج على الأقل حربا واحدة، وإلا فانه لا يستطيع أن يكون مشهورا. تستطيع أن ترى ذلك في الكتب المدرسية.

– الجنرالات يصبحون أيضا مشهورين في الحروب، يقول ديترنغ...»

بهذه الطريقة يسترسل مقاتلو خنادق الموت في تلمس طريقهم نحو الوعي بأسباب الحرب. وحينما يدرك الجميع أن الحرب قدر لا مفر منه، ينهض موللر ويقول بأنانية المحارب وعفويته: «إنه شيء حسن أن الحرب تدور هنا، لا في المانيا. انظروا فقط الى حفر القنابل.».

لكن تيادن لا يمهله، بل يرد عليه على الفور قائلا : «أنت على حق في هذه، ولكن كان من الأفضل لو أن الحرب لم تكن أصلا.» (لا جديد في الجبهة الغربية– ص١٢٤)

وعلى الجانب المقابل، على الأرض الفرنسية، التي حبذ موللر أن تجري الحرب فيها، وقد جرت فيها حقا، كان جنود هنري باربوس يناقشون الأمر نفسه، بالطريقة عينها. فهم أيضا كانوا يتلمسون الطريق نحو الوعي، رغم ظلمة ورطوبة وعفونة الخنادق.

«... لن تكون هناك حرب أخرى حينما لا تكون هناك المانيا قائمة.

– ليس هكذا يقول المرء. هذا ليس كافيا. لن تعود هناك حرب أخرى اذا تم الانتصار على روح الحرب.

– المانيا والعسكريتاريا (النزعة العسكرية) شيء واحد. انهم يريدون الحرب وقد هيأوا أنفسهم لذلك منذ وقت. انها النزعة العسكرية.

– وما هو هذا الشيء؟

– إنها.. إنها تجهيز للقوة الغاشمة، التي فجأة، كما اعتادت، تقذف نفسها على أحدهم. إنها أن تكون قاطع طريق، سلابا، خارجا على القانون.

– اليوم يطلق تعبير النزعة العسكرية على المانيا.

– نعم، ولكن ماذا ستسمى غدا؟

– لا أعرف.

– إذا لم تقتل روح الحرب، ستبقى الصدامات قائمة في جميع الأزمان»

«إن الشعوب هي مادة الحرب، من دونهم لا يكون هناك سوى شجار من مسافة

بعيدة. ولكن ليس هم من يقرر شأن الحرب. انهم السادة الذين يحكمون.» (النار –ج٢– ص ٢٤٤، ٢٤٨)

هكذا يسترسل جنود باربوس في بحثهم عن حقيقة الحرب. لكن قذائف المدفعية لا تمكنهم من مواصلة النقاش الى ما هو أبعد هذه المرة. بيد أن جنود همنغواي، على الجبهة الايطالية في مواجهة النمساويين، يحصلون على فسحة من الهدوء، فيواصلون النقاش من حيث انقطع على الجبهة الفرنسية.

«الحرب لا تكسب عن طريق النصر. ماذا يعني لو اننا استولينا على سان غابريل؟ ماذا يعني لو اننا اخذنا كارتس و مونفالكون أو تريستا؟ ماذا سنربح؟ هل ترون كل هذه الجبال البعيدة اليوم؟ هل تعتقدون اننا يجب أن نستولي عليها أيضا؟ نعم، لو ان النمساويين يوقفون القتال. جانب واحد يجب ان يوقف القتال. لماذا لا نتوقف نحن عن القتال؟ لو انهم هبطوا في ايطاليا لنالهم التعب من كل شيء وعادوا أدراجهم. انهم لديهم وطنهم. لا، نحن لن نتوقف، ولذلك ستستمر الحرب.

– انت خطيب حقيقي.

– نحن نفكر. نحن نقرأ. نحن لسنا فلاحين. نحن ميكانيكيون. ولكن، حتى الفلاحون أوعى من أن يؤمنوا بالحرب. الجميع يكرهون هذه الحرب.

هناك طبقة تحكم البلاد ولا تفهم في شيء، ولن تستطيع أبدا أن تفهم شيئا. لذلك نحن نخوض هذه الحرب.

– وهذه الطبقة تكسب طبعا النقود من الحرب.

– الأغلبية منهم لا يفعلون ذلك. انهم اغبياء جدا، قال باسيني. انهم يقومون بذلك من دون سبب. فقط غباء محض.

– لا، الآن يجب أن تكفوا عن الكلام، قال مانيرا. نحن نتكلم أكثر مما ينبغي، حتى بالنسبة للملازم.

– انه يحب ذلك، قال باسيني. سنتمكن من اقناعه.» (وداع للسلاح – الطبعة السويدية، فوروم – ص٤٩)

في هذا النص القصير سيكتشف القارئ العربي بعض الأوجه الخفية للحرب، التي لم يرها أحد من قراء الشعوب الأخرى. فما هو ملفت في هذ النص، ان الطبعات العربية المختلفة للرواية، لم تلتزم بترجمته ترجمة أمينة، لأسباب غير واضحة. فقد حذفت ترجمة دار القلم المسماة «وداعا ايها السلاح» ص ٤٣، بعض كلمات النص، مثل: «طبقة غبية» و«ميكانيكيون». وجعلت من النمساويين ألمانا. وبعد جملة «انهم لديهم وطنهم» أضافت

«انهم يكسبون الثروات»، وأضاف الناقل للتوضيح عبارة «البرجوازية الايطالية» بعد عبارة «طبقة تسيطر على البلاد»، وحذف منها كلمة «بلهاء». ومثل هذا التقليم للنصوص، لا يفقد النصوص قيمتها الأدبية فحسب، بل يخوض معها حربا غاشمة، تجعلها نصوصا لكتاب آخرين، غير كاتبيها، كتاب لا يستحقون الاحترام. فالتغيرات السالفة تدمر تلقائية الحوار وعفويته، كما تقتل روح التدرج في وعي موضوع الحرب من قبل الشخصيات، الذي هو هدف أساسي وضعه الكتاب الذين ساهموا في الحرب نصب أعينهم، لأنهم عاشوا تفاصيله معايشة حقيقية، وهو في الأخير جزء من حرية نسبية في التعبير، لا نمتلكها نحن في حروبنا العملية، أو حروبنا النظرية على الورق. وهذا التحوير هو - بطريقة أو أخرى - صورة مصغرة للتزوير الكبير الذي لحق بثقافتنا، فيما يتعلق بمفاهيم خطيرة كثيرة، منها الحرب. وربما هو يعكس أيضا تصورنا الخاص عن الحروب، باعتبارها شيئا يتطلب التزوير، سواء خضناها في الواقع أو في الخيال الأدبي! (أدب الحرب - دار الآداب ١٩٧٦- ص١١٦)

أما في الجبهة الروسية، فيأخذ النقاش حول مشكلة الحرب طابعا أكثر حدة من الناحية الطبقية والأخلاقية، ويظهر شولوخوف في «الدون الهادئ» شدة تأزم جنود الجبهة الروسية، قياسا برفاقهم الجنود على الجبهات الأخرى. إنه المزاج الذي قاد الى الثورة.

«... أنت تقول من أجل القيصر! ولكن من هو القيصر؟ انه لص، والقيصرة قحبة. الحرب تجعل البرجوازيين يكونون أعتى، بينما يتحوّل الجندي جثة. إفهم! صاحب المعمل يعيش في رغد ومتعة بينما الجندي لا يحصل إلا على القمل. هكذا تجري الأمور. صاحب المعمل يصبح كرشه سميناً، بينما يمرض العامل. ولكن أنت أيها القوقازي، الذي تشقى وتواصل... ستنال وسام الصليب من أجل ذلك، ولكن من خشب طبعاً...» (الدون يجري هادئاً، ج ١، ص ٣٧٥)

لقد عكست رواية «الدون يجري هادئا» مشاعر الجنود، بقوة وحدّة، تناسب حدّة الحالة التي كان يعيشها جنود الجبهة الروسية، الذين تميّزوا عن جنود الجبهات الأخرى بأنهم كانوا مقبلين على لحظات عاصفة. لكن مزاجهم الحاد، لم يكن، كما يصوّره أعداؤهم، على أنه حقد وميل إلى العنف المجرد. لقد كان الغضب مقروناً بآمال عظيمة، آمال هي خليط من الثورة العنيفة على الظلم وقسوة الحياة والحلم بمستقبل خيالي، هو حلم البشرية الدائم. وفي هذا الحوار القصير نجد الإختلاط بين الأحلام والغضب يُصاغ في وحدة لا تُقاوم:

«ومن دون أن نقول أي كلمة على المرء أن يدير بندقيته ويضع الرصاص في أولئك الشياطين، الذين يرسلون الناس إلى الجحيم، إلى الجبهة»

«... ... لقد وجدت الحرب دائماً، وستظلّ الحرب موجودة على الأرض، طالما أننا ما زلنا نملك مثل هذه السلطات الملعونة في العالم. ولكن، لو أن كلّ بلد يملك حكومته العمالية، حينها لا يحتاج المرء الى القتال. هذا ما يجب على المرء الوصول اليه! وإلى هناك نسعى نحن أيضاً... في كل مكان سيكون كذلك... عند الألمان، عند الفرنسيين... في كل مكان سيحكم العمال والفلاحون... لماذا ستكون الحرب موجودة إذن؟ سوف لن تكون هناك حدود... ستكون الأمور أفضل بدونها! في كل العالم سيكون الوضع جميلاً وهادئا...» (المصدر السابق، ص ٣٧٧). إن الثورة الروسية لم تكن مشروعاً للعنف، كانت في جوهرها مشروعاً تاريخياً لبناء أحد أكبر أحلام الإنسان: حلم العيش في عالم جميل وهادىء، عالم بلا حدود وحروب وظلم اجتماعي، لكن ذلك الحلم لم يكتب له الظهور إلا بواسطة العنف، الذي سرعان ما قضى على الحلم نفسه، بعد أن تحوّل العنف من وسيلة الى غاية.

لقد قاد هذا الوعي جنود باربوس الى أن يحلموا بنهاية للأيام «الشريرة». فالحرب لابد أن تنتهي أيضا. يقول باربوس ذلك وهو يتخيل الخنادق مطمورة، والعشب ناميا لا محالة، الورود قد تفتحت مجددا. «آه.. ستنتهي الحرب، سيقدر للمرء أن يرى احبته، عائلته، ويبقى لديهم، لا يفارقهم ابدا». بهذا الحلم البسيط عاد المقاتلون جميعهم الى بيوتهم، عاد به باشكا في «د. زيفاجو»، مهزوما، لكنه عاد يلبس قناع المحارب، الذي لا تهدأ روحه الا بعد جولات الاقتحام الدموية، وعاد غريغوري ميلوخوف، متعب الروح من فرط القتال. أما على الجبهات الأخرى فقد عاد جنود ريمارك محطمي النفوس، فاقدي الأمل، وكذلك كانت حياة أبطال همنغواي جميعهم في روايته «والشمس لا تزال تشرق»، التي تصور فترة ما بعد الحرب: احساس باللامبالاة والخيبة، واحساس أعظم بالمرارة والانفصال وفقدان الثقة، وهو عين ما أحسته شخصيات دون باسوس. لذلك يقال أن باسوس وهمنغواي وصلا الى نتائج واحدة ولكن بطرق متعاكسة. «ففي الوقت الذي يركز همنغواي وفيتزجيرالد نقدهم في تصوير اللقاء بين الفرد والمجتمع الذي يسحقه، يذهب دون باسوس في الاتجاه المعاكس، مبرزا كيف ان المجتمع في كل مكان، في آلاف الحالات، يكسر مقاومة الفرد وأخلاقه.» (تاريخ الأدب ما بين الحربين- الطبعة السويدية – ص ٨٦). لقد سلك البشر طرقا شاقة، متشعبة للتعرف على حقيقة ما يجري، وطرقا متنوعة للتعبير عن ذلك. لكنها في النهاية كانت طريقا واحدة: حرب عالمية مروعة، أرغمت الجميع على إدراك بشاعتها ولا إنسانيتها، ثم أعقبتها هدنة مؤقتة، خادعة، ثم تلتها حرب أكبر منها وأكثر قسوة.

وذلك ما لم يخطر ببال جنود الخنادق البتة.

٣- النسيان وإعادة انتاج الشر

نتائج الحرب العالمية الأولى يعرفها الجميع: ذهب الى الجبهات ٨١٠، ٣٨.، ٦٥ من المحاربين، لم يعد منهم الى بيته أبداً ٣١٥، ٥٣٨، ٨ إنسانا. دمار واسع على مختلف الجبهات، جوع وخوف وانتهاك للروح البشرية، تبديد للموارد البشرية والاقتصادية. فقد فقدت ألمانيا ١،٧٧٣،٠٠٠ من ابنائها، وفقدت روسيا ١،٧٠٠،٠٠٠ فرد. وبلغت ديون الدولة الألمانية في نوفمبر ١٩١٨ حوالي ١٥٦ مليار مارك، بزيادة عظيمة عما كانت عليه في مارس من عام ١٩١٤.

إن الطابع الاستعماري للحرب، باعتبارها إعادة تقسيم جديد للعالم، أمر يعرفه الجميع أيضا. لكن ما يخفى على الناس، هو وجود الكثير من الحقائق المرعبة في النفس البشرية. فوثائق الحرب والصور التي خلفتها، تكشف لنا أن الناس في أوروبا لم يقابلوا قرارات الحرب دائما برعب وخوف، بالقدر الذي نتصوره نحن الآن، أو بالقدر الذي صوره لنا الكتاب فيما بعد. فما زالت مراكز توثيق المعلومات تحتفظ بصور الألمان وهم يودعون قطعاتهم العسكرية، الذاهبة بخيلاء الى الحرب وسط هتاف الجماهير وتهليلها، كما حفظ لنا التاريخ صور النساء الفرنسيات وهن يودعن أزواجهن الذاهبين الى جبهات القتال بالابتسامات. لم تكن الحرب مخيفة. أحد التبريرات التي شاعت عن سبب ذلك، يقول بأن الأوروبيين كانوا يظنونها حربا تشبه سابقاتها، حربا لن تطول سوى أشهر أو أكثر بقليل! ورغم احتواء هذا التبرير على شيء من الصحة، إلا أنه لا يعكس الحقيقة كلها. فقد كانت أوروبا مسرحا لحروب متواصلة. ولو أخذنا التاريخ السابق للحرب الأولى بقرن، منذ تولي نابليون السلطة في ١٨٠٤، نجده سلسلة متواصلة من الحروب والاتفاقيات الحربية، التي كانت ترتب الأرض لقيام حرب شاملة. فقد باشر نابليون حروبه التوسعية خارج وداخل أوروبا، وفي عام ١٨١٢ وصلت جيوشه الى روسيا، وفي ١٨١٥ خسر في واترلو في حربه ضد بريطانيا والمانيا وهولندا، وفي الأعوام ١٨٥٣-١٨٥٦ قامت حرب القرم، ثم في ١٨٧٠/١٨٧١ الحرب الفرنسية الألمانية (اتخذها موباسان مسرحا لبعض قصصه)، وفي ١٨٨٢ التحالف الثلاثي (المانيا، النمسا - المجر، وايطاليا)، وفي ١٨٩٤ التحالف العسكري الفرنسي الروسي، و١٩٠٤ الاتفاقية الفرنسية الانكليزية، وفي ١٩١٢- ١٩١٣ حرب البلقان الأولى والثانية. لذلك كانت الحرب العالمية الأولى تتمة لسلسلة من الحروب الداخلية بين المستعمرين على أراضيهم، ومن

الحروب الاستعمارية فيما وراء البحار.

في ديسمبر ١٩١٥، في أحد خنادق الحرب، اختتم هنري باربوس جزأه الثاني من كتاب «النار» بالعبارت الجميلة التالية: «وخلال الفترة التي نعد أنفسنا فيها للعودة الى الآخرين (للخنادق) والشروع مجددا في الحرب، تفتح نفسها، ببطء شديد، السماء العاصفة فوق رؤوسنا. بين كتلتين سوداوين من الغيوم يضيء شعاع لطيف؛ وهذه المزقة من النور، ضئيلة جدا، مسربلة بالحزن جدا، فقيرة جدا، الى الحد الذي تبدو فيه كأنها مجرد فكرة تمنحنا رغم كل شيء نبأ عن وجود الشمس.» (النار –ج٢– ٢٦٣)

ربما كانت شمس باربوس هذه، التي التمع بصيص منها بين كتلتين من الغيوم السود، هي الشمس ذاتها التي رآها باشا في معارك الجبهة الروسية، والتي حلم بالاستمتاع بسحرها، لكنه لم يُمنح فرصة كافية للتمتع بصفائها ودفئها، حيث سرقته الحرب الأهلية حال خروجه من خنادق الحرب العالمية الأولى؛ وربما هي شمس فتيان ريمارك، الذين سرعان ما وجدوا أنفسهم يسيرون في طوابير جديدة زاحفة نحو العالم كله، في حرب جديدة، لم يحسبوا حسابها من قبل قط، ولم يمكنهم خيالهم من تصورها.
حرب دقت طبولها بعد الحرب السابقة بعقد ونصف من السنين فقط، حال صعود هتلر عام ١٩٣٣ الى الحكم.

إن تاريخ البشرية لم تصنعه، كما يدعي المؤرخون دائما، الإرادات الطيبة؛ لقد صنع جزءا كبيرا منه بشر إراداتهم مليئة بالشر.

يُوصف الروائي الالماني غونتر غراس لدى البعض بالوجودي والبوهيمي، وهم هنا يشيرون الى جانب من شخصيته، متناسين انسانية أفكاره، التي هي أثمن ما فيه. إن من يقرأ روايات الحرب العالمية الأولى يجد أن ابطال ريمارك في «لا جديد في الجبهة الغربية» أصيبوا بخيبة أمل في درجة انسانية ساستهم، لا تقل عن خيبة أمل غراس. أما أبطال همنغواي في روايته الأولى «والشمس لا تزال تشرق» فقد عاشوا أيضا مشاعر البوهيمية، واللامبالاة، وفقدان اليقين، وهو عين ما أحسه كثيرون ممن وقعوا في شرك النزعة اللامبالية، أو الواقعية البراغماتية، وهما التياران الأساسيان اللذان يطبعان الحياة ويقودانها في مواجهة الشيوعية، إبان حقبة الحرب الباردة، والتي وجد فيها المجتمع الأوروبي وسيلته للتكيف مع تلك المرحلة. وفي حقبتنا الراهنة، حقبة ما بعد الحرب الباردة، فقد أصاب انطلاق العنف الأمريكي على أوسع مدى البشريةَ في الصميم، وأصبح الانسان في حيرة من أمره مرة أخرى. الى أين نحن متجهون؟ لا أحد يعرف.

من يستطيع أن يوقف الحرب لو حدثت هنا، غدا؟

في المناقشة التي أعقبت توزيع جوائز نوبل لعام ١٩٩٩، التقى الفائزون بالجائزة بمجموعة من الباحثين الشباب، في الحوار التلفزيوني التقليدي السنوي بين الفائزين والجمهور. وكان غونتر غراس، كما هو متوقع، صمام الأمان الانساني للندوة، بقلقه على مستقبل البشرية، وبأسئلته العميقة حول الحاضر والماضي، وباهتمامه بمصير الانسان كهدف سام للبشرية. في هذه الندوة، جرى نقاش حول دور العلم والاختراع: متى يصبح العلم خطيرا؟ متى يصبح الاختراع خارجا عن الحدود الانسانية والاخلاقية!؟ ثم تشعب الحوار ووصل الى ما خلاصته أن الانسان يسيء أحيانا استخدام الاكتشافات، وذلك ليس لعيب في العلم أو الاكتشاف نفسه، وإنما هو عيب يكمن في الذين يقومون بتلك الاساءة. وقد اعتبر بعض المتحدثين الشباب وجود القنلبة الذرية كاختراع علمي وكسلاح سياسي شيئا ثمينا، لأنها ساعدت على قيام توازن دولي، ولو عن طريق التهديد بالقنابل المدمرة للبشرية. ذلك التوازن كان ضروريا. وعقب تلك النتيجة جاء سؤال اعتراضي: ولكن، ماذا يحدث لو أساء الانسان استخدام هذا السلاح؟ فانبرى أحد الباحثين الشباب قائلا بمنطق العالم الواثق: هذا سؤال غير منطقي عقليا، لأن ذلك لم يحدث من قبل!

يقول غراس «إن اي عمل فني في هذا العالم له خيار واحد ووحيد هو الحفاظ على الوعي» (الاغتراب الأدبي / العدد ٤٥-٢٠٠٠/ ص١٥)

لم تكد تمضي سوى خمسة عقود على القاء القنبلة الذرية الأمريكية على هيروشيما، حتى وجد عالم شاب، يحضر من بين ملايين البشر، ندوة عالمية عن العلم والسلام، أن البشرية لم يسبق لها أن استخدمت شيئا اسمه القنبلة الذرية! لم يكن ذلك الجواب جهلا، ولم يكن سوء دراية أو تسرعا. كان منطقا عفويا نابعا من مبدأ التكيف مع ثقافة العالم المحيط، فالانسان يمتص قواعد فكره من القواعد العامة السائدة. لذلك يفسر ادوارد سعيد في كتابه الثقافة والامبريالية قول الشاعر الانكليزي، «الرجل المهذب ذي المشاعر الانسانية» ادموند سبنسر: «ما دام الايرلنديون برابرة فان معظمهم يجب أن يبادوا». بأن سبنسر لم يكن يتكلم بفمه وانما بفم «التفوق العرقي المحفور في النفوس». (الثقافة والامبريالية - دار الآداب - ١٩٩٧- ص ٢٨٠) إن الذات الفردية تكيف نفسها مع الوسط المحيط بها بواسطة مبدأ النسيان. وهو المبدأ نفسه الذي جعل الناس ينسون سريعا، بعد عقد ونصف من انقضاء الحرب العالمية الأولى، أن العالم يعد لحرب أكثر ضراوة من سابقتها. وبهذا المعنى فان قول غونتر غراس بأن «هدف الفن الوحيد هو

الحفاظ على الوعي» هو شأن فني وأخلاقي يقع في مواجهة فن النسيان، الذي هو في جوهره طبيعة بشرية ثابتة ملازمة للنفس البشرية. إن ارغام تولستوي لبطله «بيير» على الذهاب للحرب، كان بمثابة تجربة قسرية – فنيا – لاكتساب الوعي أملاها القاص على شخصيته القصصية، وهي بنفس القدر سعي أخلاقي ومعرفي من قبل القاص للحفاظ على الوعي، موجه الى البشرية، عبر القارئ. وكذلك فعل شولوخوف في «الدون يجري هادئاً» مع غريغوري، وفعل همنغواي في «وداع للسلاح»، التي جاءت بعد تجربة الهروب من آثار الحرب، التي عاشها أبطاله في روايته الأولى «والشمس لا تزال تشرق»، الذين كانوا بلامبالاتهم وعبثيتهم، يحاولون نسيان الوقع المدمر للحرب على نفوسهم. إن عودة همنغواي فنيا الى خنادق الحرب العالمية الأولى عام ١٩٢٩ في روايته الثانية، بعد أن بدأ فنه الروائي بوصف مرحلة ما بعد الحرب في «ولا تزال الشمس تشرق» هي محاولة لتأكيد دور الحفاظ على الوعي في مواجهة آفة النسيان. ومثل هذه المفارقة الفنية نجدها عند ريمارك أيضا، الذي كتب عن وقائع حياة مجند في نهاية الحرب العالمية الثانية « للحب وقت وللموت وقت» ١٩٥٤، ثم عاد بعد ثماني سنوات الى فترة ما قبل قيام الحرب ولحظات الشروع فيها « ليلة لشبونة» ١٩٦٢. إنه مبدأ الحفاظ على الوعي نفسه، هو الذي أملى على ريمارك ذلك، بعد أن وجد أن ذاكرته الفنية قد سجلت في روايته الأولى الحرب العالمية الأولى، وفي رواية «للحب وقت وللموت وقت» الحرب العالمية الثانية، فعاد ليملأ ذاكرة القارئ بالفترة التي سبقت اندلاع الحرب وعشية قيامها.

إن رسالة الفنان الأساسية، في مواجهة النسيان، هي الحفاظ على الوعي، ومقاومة النسيان وقهره.

وربما لذلك، نجد أن الكتاب الذين اسهموا في الكتابة عن الحرب، هم الذين تنبهوا أكثر من غيرهم الى موضوع النسيان، باعتباره صفة ملازمة للطبيعة البشرية. فالنسيان هو جهاز المناعة، النفسي والعاطفي والاجتماعي والسياسي، الذي يستخدمه الكائن البشري في الدفاع عن حقه في الاستمرار والوجود. وهو جهاز على درجة من الخطورة، الى حد أنه كثيرا ما استخدم لغرض تهديد وجود الانسان نفسه. لذلك فإن الآيديولوجيات والنظم المنتصرة، تتولى مهمة ادارة لعبة النسيان من أجل مسح ذاكرة البشر، التي تميل بطبيعتها الى الاستجابة لتلك اللعبة بيسر وتلقائية. ولا عجب أن تكون إحدى أهم وأشهر نصائح ميكافللي الى الحاكم الباطش، مستندة على قاعدة الطمع والنسيان. فهو يرى بأن على الحاكم الماهر الذي يقضي على خصومه بضربة واحدة، أن لا يهتم كثيرا بموقف أبناء المغدور بهم. فان بريق الذهب سينسيهم، بأسرع ما يمكن،

دماء آبائهم. وتلك حكمة خبيثة. لكنها حكمة ليست خالية من المنطق، وليست ملفقة أو مدسوسة على البشر إطلاقا.

وفي رواية باربوس «النار» يبرز النسيان من وسط لهيب النار كقوة عجيبة، ترغم المرء على التفكير فيه كظاهرة محيرة، وكقوة قاهرة، سواء كانت حلا فرديا يقوم المرء به لمقاومة عدو أعظم منه قوة، كالموت والخيانة والهزيمة والخيبة، أو كحل انساني عام يسلكه للتغلب على الكوارث والمصائب العامة، أو كحل سياسي تحمي به النظم وجودها من الانهيار. فكم كانت عظيمة آمال جنود الخنادق وهم يحلمون بانتهاء الحرب: «آه، ستنتهي الحرب، سيقدر للمرء أن يرى أحبته، عائلته، ويبقى لديهم ولا يبارحهم أبدا، الزوجة، الأطفال، أو هي، التي هي في الوقت نفسه زوجة وابنة، والمرء يبتسم لهم في روعة الربيع الفتي، الذي يوحده بهم» (النار- ج١-٢٤٣). وقد يبدو هذا الأمل شديد السذاجة، بالنسبة لجند يعيش في كابوس حرب لم تتجاوز بعد سنتها الثانية. لكن باربوس كان يقرن الأمل بأمر آخر: مقاومة النسيان، الذي هو مواز لمقاومة الموت، أو قريب منه. فبعد ذلك الحلم الجميل، البريء والساذج، تنهمر القنابل، ويسقط الحالمون قتلى، ويرى باربوس أشلاء رفيقه القريب منه تتطاير في الفضاء. إن الموت لا يلغي الأمل في نفوس ابطال باربوس، لذلك يظل الكاتب يلح على الأمل في يوم قادم «الأيام الشريرة ستنتهي، والحرب أيضا لابد أن تنتهي بكل السبل، يقول ذلك وهو يتخيل أنه «لا بد من انطمار الخنادق ونمو العشب وتفتح الورود مجددا». إن هذا العناد، وهذا الاصرار على الأمل، هو إصرار على الحفاظ على الوعي، عن طريق مقاومة النسيان، حيث يلعب النسيان في رواية باربوس دورا عظيم الخطورة، يشبه دور الساحر ذي الوجوه المتعددة، الذي يظهر مرة كمسكن للألم، ويظهر تارة أخرى كشرير يهدف الى قتل الوعي، والى تعليم البشر سبل خداع الذات لصالح الموت.

«لو أن الانسان فقط يتذكر ما حدث، لما قامت حروب أخرى.»

«لو أن الانسان يتذكر لاستطاع أن يأخذ عبرة من الحرب.» (النار -ج٢/٢٤١)

لكن النسيان، كقوة ضرورية، يرغم أبطال باربوس على ممارسة فقدان الذاكرة، من أجل الحفاظ على استمرار الحياة : «أنا أقول مثلك. اننا منذ الآن أخذنا ننسى... حينما كنت في البيت في اجازة، لاحظت انني منذ الآن أخذت أنسى الكثير مما حدث لي. وحينما قرأت على سبيل المثال رسالة كتبتها، كانت كما لو أنني أقلب صفحات كتاب لم أقرأه من قبل، ومع ذلك نسيت ما قمت به في الحرب. المرء ينسى بسهولة. البشر يفكرون قليلا. هكذا هو الانسان.».

ولكن لماذا يحسن البشر النسيان الى هذا الحد؟ يجيبنا بطل باربوس، في لحظة تحد صارم للحرب، من خلال تحديه للنسيان:

«لن أنسى أبدا هذا الحقل اللانهائي. لا حرب مرة أخرى. إنها غباء مفرط. إنها أكثر سوءا من ذلك.» (المصدر السابق -ج٢/٢٣٩،٢٤١)

«ألا تفهم! اننا يجب أن نضع نهاية للحرب. فاذا توجب علينا إعادة الحرب مرة أخرى في يوم جميل قادم، سيكون عبثا كل ما قمنا به.» (النار ج٢/٢٤٨). إن باربوس يعول تعويلا عظيما على الذاكرة (الوعي)، باعتبارها منقذا من تكرار المآسي. لكنه سرعان ما يقع في تناقض مميت، حينما يصر أبطاله على ممارسة النسيان. فالنسيان حليف للبشر، ومهما حاول المرء، سيجد نفسه مستدرجا الى مكيدة النسيان: «إن الانسان ينسى. الانسان مجبر على النسيان. ليس الآخرون من يجبروننا على النسيان، وليس حتى نحن انفسنا. إنه النسيان نفسه من يجبرنا على ذلك، إن الأمر لا يعدو أن يكون هكذا». (النار- ج٢/٢٤٠)

وفي «عشيق الليدي شاترلي» للورنس، تنسى هيلدا وكوني حبيبيهما الألمانيين اللذين تأهما لعنة الحرب، بنفس السرعة، التي نسي بها الآخرون.

وفي «ليلة لشبونة»، التي هي قفزة الى الوراء في ذاكرة المؤلف، يحاول ريمارك اعطاء تفسير آخر للنسيان، أكثر تفصيلية ولكنه لا يقل عن سابقه في قدريته، يأتي بعد أن كرر جنوده خوض حربهم العالمية الثانية، خلال عقدين من الزمن فقط:

«- غريب حقا، بانني لم افكر منذ تسللي من الحدود ايضاح هذه الامور لنفسي. كان السبب في ذلك هو اقتناعي بان هذه المحاورة ستحد من تصرفاتي بينما كنت مصرا على المضي بمخططي، كما انه علينا ان لا ننسى بان ذاكرتنا تحاول تزوير الحقائق بقصد الحفاظ على بقائنا. انها تحاول ان تجعل من اللامحتمل أمرا معقولا، مستعينة بغشاء النسيان. انك تفهم بلا شك ما أقصد؟

- نعم.إنني اعرفه، ولكنه ليس نسيانا، انه وضع أشبه بالنصف نائم، تكفيه هزة صغيرة ليعود الى ما كان عليه.» (ليلة لشبونة - مؤسسة الابحاث العربية - بيروت ١٩٨٣- ص ٩٢)

بيد ان بعض ابطال ريمارك، وهم يدركون أن النسيان ليس فقدانا تاما للذاكرة، وإنما هو «أشبه بالنصف نائم» ، يدركون أن الحرب، سواء تذكرناها أم نسيناها، قوة جبارة لا يستطيع أحد أن يوقفها. فهي قوة قدرية غاشمة، كالنسيان بالنسبة لباربوس.

«الأمل هو الشيء الوحيد الذي نستطيع فعله، كما هي حال البشرية تجاه الحرب:

تأمل في مرة قادمة، لكنها لا تستطيع القيام بعمل حياله» (المصدر السابق – ص ١٤١).

لقد توقف هيرمان هيسه غير مرّة في كتاباته أمام الحرب كتجربة بشرية مرّة، وأمام ظاهرة النسيان كعملية ملازمة للجنس البشري، حتى أنه في بعض المواقع كان يجد فيها شيئاً طبيعياً، شيئاً هو جزء من تكوين الكائن البشري. ففي قصته «الرحلة إلى الشرق» يضع هيسه تفسيراً تاريخياً لموضوع النسيان، وهو تفسير له أهميته الخاصة، لأنه صادر من رجل قاوم الحرب بكل حزم، فقد شارك هيسه رومان رولان في مناوأته الصارمة للحرب العالمية الأولى، وقد أضفى أسلوب هيسه، الذي تميّز بالخصب الفكري والخيال الفتان والجذر العقلي الأوروبي المطعم بروحانية الشرق، أضفى كل ذلك على تفسيراته نوعاً من القوة الفريدة، جعلته يرفع أصابعه علناً متهماً الإنسان بخيانة تاريخه - من خلال النسيان - لصالح رغبات حمقاء: «فتاريخ العالم كلّه لا يبدو لي غالباً أكثر من كتاب مصوّر يقدّم صوراً لرغبة الإنسانية الأقوى والحمقاء، الرغبة في النسيان. ألا يحاول كل جيل، بوسائل القمع والإخفاء والسخرية، أن يمحو ما كان الجيل السابق يعتبره هاماً جداً؟ أو لم تكن لنا، للتو، تجربة، أن حرباً ضارية ورهيبة قد نسيت وحرفت وصرف النظر عنها في كل بلد؟ أو لسيت هذه البلدان ذاتها التي تحاول أن تتذكر عن طريق روايات الحرب المثيرة ما تسببت به هي نفسها وعانت منه منذ سنوات قليلة» (الرحلة إلى الشرق، ص ٨)

ولا يكتفي هيسه بذلك، بل يمضي إلى ما هو أبعد عند وصفه لمشاعر أحد الكتّاب، الذين عاشوا وكتبوا عن الحرب، وكم كان ذلك الوصف ينطبق على الألماني ريمارك: «وحتى الذين شاركوا فيها (الحرب) لم يكونوا قد جربوها بعد مرور وقت طويل عليهم فيها. فبعد التوق لتجريب شيء ليس لدى الناس توق أقوى من التوق لنسيانه» (المصدر السابق، ص ٣٢)

هنا يقف هيسه مجدداً عند الحرب كتجربة من تجارب الوعي (تولستوي، شولوخوف)، لكنه يضيف إليها ما أكده كتّاب الخنادق (باربوس، ريمارك): النسيان. لكن الحرب وعي لا يشبه غيره من دروس الوعي، إنها وعي قسري، لذلك يعقبها دائماً نسيان إرغامي. انها تكرار وحشي لفقدان الذاكرة التاريخية.

فإذا كان النسيان، في بعض وجوهه، سلاحا بيد الحرب، تستخدمه لتكرار لعبتها الشريرة مع البشر، فإن الأمل عند ريمارك يشبه التذكر. إنه الامساك بوعي اللحظة المعاشة، اللحظة التي يدرك المرء تماما مقدار جسامتها، لكنه في عين الوقت لا يستطيع تجنب شرورها.

وهنا نرى أن الأمل عند بعضهم هو الحبل الوحيد الممكن للنجاة من أمر قاهر. وهو

هنا يشبه «تزوير الحقائق بقصد الحفاظ على البقاء»، وهو بمعنى آخر خداع للذات من أجل أن تكون مستعدة لتقبل ضربات الواقع المدمرة، وتعينها على البقاء. إن هذا الاحساس بقوة القدر ناجم، عند بعض شخصيات ريمارك، بسبب تكرار المأساة، التي ظنوها لن تتكرر أبدا. وحتى استعارته الانجيلية لعنوان روايته «للحب وقت وللموت وقت»، تتضمن هذا التقسيم القدري الحاد للمصائر. وهو إحساس ليس بالغريب على رجل عاش حربين عالميتين. فما كاد يصدق أنه نجا من أهوال الحرب الأولى، حتى رأى أمام ناظريه انبعاث النزعة العسكرية في ثياب النازية الألمانية، تحت جناح الأزمة الاقتصادية، وتحت مهانة الخسارة العسكرية في الحرب الأولى، وفي ظل ديون متراكمة وركود اقتصادي عالمي. لقد بدا صعود النازية والفاشية للبعض شيئا يشبه القدر الذي لا مرد له، سواء كانت للبشر ذاكرة حية أم ميتة. انه أمر شبيه بخروج أثينا، في الأساطير اليونانية، من رأس الإله زيوس، خروجها بكامل عدتها الحربية. ففي زمن الأزمات الرأسمالية العميقة تعود آلهة الحرب القديمة النائمة في المتاحف للانبعاث مجددا.

لذلك صوّر هيرمان هيسه صعود الحرب القدري، كقوة لا مجال لتفاديها، في روايته «دميان» قائلاً: «لقد قهرت أوروبا العالم كلّه من أجل أن تخسر روحها فقط»، «لم تعلن الحرب بعد. ولكن ستكون هناك حرب. ثق بكلامي. لم أشأ أن أقلقك، لكنني رأيت نذراً ثلاث مرات منذ ذلك الحين. الأمر إذن ليس نهاية العالم، ليس هزّة أرضية، ليس ثورة بل هي الحرب. سترى أي حدث مثير سيكون. سيحبه الناس. منذ الآن لم يعد في وسعهم إنتظار أن يبدأ القتل - إن حياتهم تافهة بهذا المقدار. ولكن سترى يا سنكلير، ان هذه هي البداية فقط. قد تكون حرباً كبيرة جداً، على مستوى هائل. ولكنها مع ذلك، ستكون مجرد بداية. لقد بدأ العالم الجديد. وسيكون هذا العالم الجديد رهيباً بالنسبة لأولئك المتعلقين بالقديم. ما الذي ستفعله؟» (هيرما هيسه: دميان، ص١٤٦)

وإذا كان مثقفو الحرب العالمية الأولى قد جذبتهم شعارات الحرب، وجربوا صدماتها القاتلة، فان الاستعداد للحرب العالمية الثانية لم يجذب اليه إلا عددا ضئيلا من المثقفين، وحتى هذا النفر سار نحو النازية والفاشية، تحت غطائين: النزعة الآيديولوجية الوطنية، والمستقبلية في الغالب. فقد كانت إحدى نتائج الحرب العالمية الأولى ظهور الدولة السوفيتية، التي وضعت لنفسها شعارا ايديولوجيا، ميزها سياسيا وطبقا عن غيرها. وتحت هذا الغطاء خاضت حربها الأهلية ثم حربها الوطنية. إن اصطباغ المواجهات العسكرية بصبغة آيديولوجية، لم يكن بالوضوح الكافي ابان الحقبة الاستعمارية السابقة، حيث كان الجميع آنذاك ينتمون بدرجات متفاوتة الى الآيديولوجية ذاتها:

الآيديولوجية البرجوازية الاستعمارية.

لقد جذبت الثورة الروسية في سنواتها الأولى المستقبليين الروس الى صفوفها. ولم يكن اليسار الألماني يملك النجاح ذاته، لكنه رغم ذلك جذب فئات من التعبيريين من الشعراء والمسرحيين اليساريين الى صفوفه. وبدت الدادائية والسوريالية كردة فعل على جنون الحرب، بدعوتهما الى الاطاحة بقوانين المنطق وبالثقافة القديمة وايجاد شيء جديد أكثر ملاءمة لاختلال موازين العالم.

أما النازية والفاشية فقد ادعتا بانهما تجديد آيديولوجي، في مواجهة الاشتراكية والرأسمالية السائدة معا، تأخذان من الطرفين بعض أوجههما وتضيفان اليهما شيئا جديدا، أكثر أصالة عرقيا وتاريخيا. ومن هذا المنطلق جذبت الفاشية اليها عددا من الكتاب، أبرزهم ازرا باوند الامريكي، الانكلوسكسوني، ١٨٨٥-١٩٧٢، الذي نشط من ايطاليا في بث الدعاية المؤيدة للفاشية. وقد وضع في مستشفى الأمراض العقلية في واشنطن ١٩٤٦-١٩٥٨. ولم يعتبر أحد، حتى هذه اللحظة، ذلك العقاب اعتداء على حقوق الانسان. لأنه عقاب موجه من قبل دولة «حرة» الى رجل متهم بالفاشية! أما النرويجي كنوت هامسون ١٨٥٩-١٩٥٢، فقد ابدى تعاطفا مع الاحتلال النازي لبلاده، وقد حوكم وادين، واتهم بالخلل العقلي أيضا. كما جذبت الفاشية الرسام الانكليزي والكاتب الساخر ويندهام لويس والشاعر الايرلندي ييتس. وبصدد ييتس يقول إدوارد سعيد «ان انزلاق ييتس... ومناصرته المتغطرسة... للفاشية لا ينبغي أن تعذر، ولا ينبغي أن تحول بتسرع الى جدلية من النهج الطوباوي السلبي...»، ويذكر في موقع آخر، نقلا عن مذكرات بابلو نيرودا، أن ييتس والكاتبة السويدية سلمى لاغرلوف وقعا على بيان تأييد للدفاع عن الجمهورية الاسبانية، « لقد رد ييتس ايجابيا على تلك الدعوة المعادية للفاشية عداء لا يخطئه الإدراك». وهذا يعني هنا أن ييتس الذي يعده الكاتب ممثلا للأمة الايرلندية في حربها ضد الطغيان، يمكن أن يموضعه المرء وينقد آراءه المرفوضة هذه «دون أن يغير رأيه فيه كشاعر من شعراء فكفكة الاستعمار»، (الثقافة والامبريالية - دار الآداب ١٩٩٧- ص ٢٨٨/ ٢٩٠) لقد جذب الخطاب الشعبي الرومانسي، وفكرة الجنس الاوروبي الواحد الساحرة البعض، بنفس القدر الذي جذبت سيرة أولئك الكتاب *بعض صحف المعارضة العراقية أيضا، عارضين أخطاء وكبوات الكتاب المذكورين على* القراء كـ «نبوة سيف» ،«وضلال» بريء، وفق مبدأ: رفض التطابق والحق في ان تكون فاشيا شريفا! (الوفاق - العدد ٣٧٧-حزيران ٢٠٠٠/ ومجلة تموز - العدد ١٤ص٨ - مالمو)

وفي ايطاليا أحرزت الديكتاتورية الفاشية سبقا متقدما في السيطرة على المجتمع؛ وتحت لوائها، نمت بالاتصال مع المستقبليين الايطاليين، الحركة الفاشية في مجال الثقافة. فقد كان زعيم المستقبلية الايطالية مارينتّي أحد القادة الفاشيين. وقد كتب عددا من البيانات السياسية للمستقبلية، منها «المستقبلية والفاشية»، واشترك في تأسيس النواة الفاشية، التي تحولت الى الحزب الفاشي الايطالي، الذي تسلم السلطة عام ١٩٢٢. لقد كتب مارينتّي اشعارا تهلل للحرب، من خلال حرب البلقان، التي كانت تمهيدا للحرب الأولى واستعراضا تطبيقيا لأسلحتها الجديدة. وفي عام ١٩١٥ أصدر بيانه «الحرب هي المنقذ الوحيد للعالم». لقد وحّد خطاب المستقبليين الايطاليين بين الحماس والانبهار بحيوية وديناميكية تكنيك المجتمع الصناعي وبين العبادة السافرة للحرب. إن أفكار عبادة المستقبل، الآلية، السرعة، وهدم التقاليد الثقافية، رغم طابعها الخادع، إلا أنها اعطت لبعض الشعراء حرية في اختيار الكلمة والايقاع، وتلك هي أكبر حسناتها الأدبية، التي جذبت البعض الى وقعها الشكلي، بصرف النظر عن محتواها. (موسوعة الادب – الطبعة السويدية – ص٦٨)

ومما يلاحظ هنا، أن الكثير من الادباء، الذين انجذبوا أو استلطفوا الفاشية والنازية، كانوا من الشعراء، منهم الايطالي مارينتّي، الانكلوسكسوني ازرا باوند، والايرلندي ييتس. وذلك أمر يدعو الى التفكير. فربما لا يقع هذا الانجذاب في الفكر السياسي البحت. فهناك من يجد صلة بين النيتشوية وتحبيذ الفاشية. فالنيتشوية لم تمجد القوة، كما يشاع على انها قوة مجردة وحملات عسكرية. لقد مجد نيتشة المجتمع العسكري حقا، لكنه كان يقرن القوة بأمور أخرى. فالقوة كانت مرتبطة بمبدأ البحث عن الحقيقة، التي هي من نصيب الأقوياء. فهو يرى ان القوة بهذا المعنى هي الشكل الأنصع للجمال والفن الصافيين. لذلك يربط نيتشه بين الاحساس الديونيسي والحقيقة والقوة معا. والشعر هو حقل الديونسية الاساسي. لقد حاول بعض الكتاب التنصل من تحبيذهم للفاشية، أو على الأقل حاولوا ايجاد ذرائع تبرر ذلك، فقد كان التبرير الشائع لميل الروائي كنوت هامسون أنه كان مدفوعا بحبه لوطنه وكرهه للهيمنة والغطرسة البريطانية. أما كره هيمنة انكلترا على الشعوب فلا يحتاج الى تبرير بالنسبة الى ييتس، فقد كان كذلك حقا. وكانت النيتشوية أيضا إضافة الى الرومانسية المبكرة وفقدان الثقة بالديمقراطية الحديثة ممهدا لنازية كنوت هامسون في شيخوخته، كما يظن بعضهم.

لقد باشر النازيون فور تسلمهم السلطة حملات التطهير الثقافي، تحت شعارات مكافحة الانحراف والشيوعية، وكان العاشر من مايو ١٩٣٣ يوما مشهودا في تاريخ الثقافة الألمانية، وهو بدء تاريخ الحرب الفكرية النازية المباشرة ضد الثقافة المعارضة. لقد استغلت القيادات النازية الألمانية الركود الاقتصادي، والشلل الصناعي والديون

الخارجية وملايين العاطلين عن العمل لغرض تهييج المشاعر الوطنية، من دون أدنى شعور بالمسؤولية.

وقد افتتح الصعود النازي حملته الثقافية بعمليات ملاحقة الشيوعيين ثم اليهود، واعلان الحرب على الثقافة البلشفية. لكن الرقابة ومحارق الكتب والملاحقة الشخصية سرعان ما امتدت الى كل ما هو غير نازي، لتشمل المئات من الكتاب وآلاف الكتب، التي افرغت من رفوف المكتبات ومحلات بيع الكتب، والتي لم تقتصر على منع كتب المؤلفين الألمان، بل شملت أيضا اسماء عديدة، منها على سبيل المثال غوركي، همنغواي، وجيمس جويس!

وبعد عام من صدور رواية ريمارك «لا جديد في الجبهة الغربية» وتحويلها الى فيلم على يد المخرج الامريكي لويس ميلستون، منع الفيلم، وفي الوقت نفسه وضع ريمارك ضمن القائمة السوداء من قبل الرقابة، ثم ارغم على الهجرة، وانتزعت منه الجنسية الألمانية، أسوة بتوماس مان وبرشت وغيرهم. فلم يعد ممكنا ذم الحرب، رغم أن رواية ريمارك تتحدث عن الحرب العالمية الأولى. ومثل هذا الأمر حدث للشاعر الاسباني لوركا. حيث جرى منع عرض مسرحيته «غرام دون برلمبلين ديليزا في الحديقة»، ولم يسمح بعرضها خلال الحكم الديكتاتوري في عهد بريمو دي ريفيرا، الذي استمر حتى عام ١٩٣٠، بسبب ان البطل كان ضابطا في الجيش. لذلك عُدّ تصويره كمخدوع عاطفيا نوعا من الإهانة للشرف العسكري! (لوركا - ٤ مسرحيات - دار الفارابي- ص ٢٢٦)

لقد سميت هذه المرحلة من تاريخ الثقافة الألمانية ١٩٣٣-١٩٤٥ بالثقافة المهاجرة أو «الهروب الثقافي». حيث اضطر مئات الكتاب والفنانين الى مغادرة وطنهم، وتأسست مستعمرات ثقافية في غير مكان: نيويورك، لوس انجلس، الدانمارك، السويد، التي جاءها كثيرون منهم برشت وتوشولسكي. لقد اصبح الأدب الألماني بمجمله خارج ألمانيا. ولم يكن ذلك الهروب، في نظر الكتاب هروب المرعوبين. على العكس، فقد ازدهرت الكتابة المعادية للفاشية بالالمانية في أكثر العواصم الأوروبية، حتى تلك التي كانت تحت الاحتلال وتجاوزت مرحلة الاحتجاج الصامت. لقد أضحى الأدب الألماني بكامله مهاجرا، لكنه ظل المانياً، كما يقول توماس مان: حيث هو يوجد توجد الثقافة الألمانية. (تاريخ الأدب العالمي - النسخة السويدية - ٣٦٤) ولكن، من دون شك، لم يكن الجميع يملكون إحساس مان، ولم يكن الجميع يملكون قلبا وطنيا صادقا مثله، حتى وان تظاهروا بحب الوطن. وظاهرة الإفراط في حب الوطن، الافراط في حبه الى حد حب السجون والقتل والقتلة فيه نجدها عند كثيرين من كتابنا، الذين منحوا قلوبهم الى حروب السلطة في العراق، انطلاقا من حبهم للوطن، لكننا وجدناهم يستبدلون قلوبهم فجأة، بعد أن شحت مصادر الرزق في هذا الوطن المهان!

وإضافة الى الهجرة الخارجية، ظهر مصطلح «الهجرة الداخلية»، الذي استخدم للتعبير عن الثقافة الألمانية التي لم يُتح لها أن تهاجر لأسباب شتى. والى أولئك ينتسب ارنست ويشر، الذي قضى زمنا في معسكر للاعتقال بسبب افكاره، واليزابث لانغسر، التي منعت من النشر واجبرت على أعمال السخرة، وكارل ياسبر الذي نزعت منه مكانته الجامعية كاستاذ ومنع من التدريس. وهناك، ودائما يوجد هناك، من اعتقد سذاجة، انه من الممكن وجود مكان للأدب والفن في الرايخ الثالث، مثل يونغر وهانس فالادا. أما أولئك الذين منحوا قلوبهم كاملة للفاشية فلم ينتجوا شيئا يستحق الذكر. وقد حاول الشاعر التعبيري غوتفريد بن أن يجد له ولأدبه أيضا مكانا في داخل الرايخ الثالث، وانتقد زملاءه الهاربين من الأدباء، لكنه سرعان ما وجد أن الرايخ الثالث مملكة لا يحكمها إلا الخوف، ولا صلة لها بالابداع، فَعزل واعتزل وعاش هجرة داخلية، لخصها قائلا: «انني لا أشارك في هذه السياسة الفنية الخنوعة، فأنا في الخمسين من عمري، وعليهم أن يرموني بالرصاص... هذا أفضل من اقتراف القذارة، لأن ما يعتبر اليوم شعرا، ما هو إلا قذارة... هذه التي تمجد وتتوج بالجوائز». (غوتفريد بن – قصائد مختارة – ترجمة خالد المعالي– دار الجمل ١٩٧٧– ص ٩) لقد كان بن أحد الذين خدعوا بامكانية ايجاد فسحة من الأمل وسط ضجيج النازية، باسم الوطنية. لكن الشاعر، وجد نفسه يندفع مرغما، يوما بعد يوما، نحو النازية. فرغم انه لم يكن على صلة بالحزب النازي، إلا أنه وجد نفسه، أسوة بـ ٨٨ أديبا، يوقع على وثيقة تعهد بالولاء، فرضتها الحكومة النازية على من تبقى من الأدباء داخل المانيا، في اكتوبر من عام١٩٣٣. (تاريخ الأدب العالمي– ج١–نوردست ١٩٩٣– الطبعة السويدية – ص٤٧٠)

لقد كتب باربوس مذكرات «النار» المعادية للحرب وهو في الخندق، عام ١٩١٥ ونشرها عام ١٩١٦، واغتنم مارسيل بروست جنون الحرب ليسطر واحدا من أكثر أعمال التاريخ الروائي الحديث مهارة، بينما كان العالم من حوله مشغولا بالموت، وانشغل ولفريد أون وروبرت غرافس وسيغفرد ساسون بفضح الحرب ومقاومتها شعرا وهم ينزفون دما على خط النار. فقد كانت هناك فسحة من الحرية، رغم الحرب. لكن سيادة الفاشية والنازية قتلت حتى امكانية التمتع بحرية الصمت. وتلك الأحداث، كافة، نقاط تشابه تجميع بين الواقع الثقافي العراقي في ظل الحرب وثقافة الحرب الفاشية والنازية.

٤- الحلم الفاشي: لكيلا ننسى

إذا كانت حرب البلقان هي التمرين الأخير الممهد للحرب العالمية الأولى، فإن الحرب الأهلية الاسبانية (١٩٣٦- ١٩٣٩) كانت هي التمرين الأخير السابق لاندلاع الحرب العالمية الثانية.

فعلى مرأى ومسمع، وعلى مقربة من حدود ما يعرف بالعالم الحر، جرى ذبح الجمهورية الاسبانية على يد التحالف الفاشي النازي علنا. وتلك، كانت واحدة من أبشع جرائم البرجوازية الأوروبية.

فإضافة الى قوات الجيش الموالية لفرانكو، قائد القوات الأجنبية (المغربية)، تدفق آلاف الجنود الإيطاليين والألمان لمساعدة فرانكو والكتائب الفاشية، مدعومين بأحدث الأسلحة، لسحق مقاومة الجمهورية الاسبانية. وقد بلغ عدد الجنود الألمان والايطاليين في اسبانيا ثمانين ألفا. وبذلك يكون التحالف الفاشي الدولي قد أقدم على إحداث أول اختراق مشترك لأوروبا عسكريا، ولم تتم مواجهته، لأن دول أوروبا الحرة، لم تكن تظن أن زحف الفاشيين سيصل الى مدنها، بأسرع مما تستطيع أنانية ضميرها تصديق ذلك! لقد تواطأت البرجوازية الألمانية وراهنت على خيار هتلر في سبيل الوقوف ضد الشيوعيين الألمان، حينما منح الحزب الاشتراكي الألماني أصواته الى هتلر، وكذلك فعلت البرجوازية الأوروبية عموما في موقفها من المانيا الهتلرية، في سعي منها الى ايجاد قبضة حديدية، ممثلة بالعسكرية الألمانية، تستطيع بها تهشيم الاتحاد السوفيتي.

وفي مواجهة هذا التفوق العسكري، وبسبب بعد وتباطؤ الاتحاد السوفيتي، وشحة المساعدات، وتخلف الأسلحة، وتنافر الجمهوريين، لم تتمكن الجمهورية الاسبانية من الوقوف طويلا في وجه الضغط العسكري الفاشي. لكن سقوطها أرخ في عين الوقت لواحدة من أعظم صور التضامن الانساني، للقوى المعادية للفاشية، فأضحت اسبانيا رمزا في أعين كثيرين. لقد تدفق المتطوعون الى اسبانيا الجمهورية من كل الأصقاع، وضمت الفرقة العالمية ما يقرب من اربعين ألف مقاتل. كما جذبت المعركة ضد الفاشية أعدادا كبيرة من أبرز مثقفي وكتاب العالم، ومن بين أولئك الكتاب: جورج أورويل، أودن، نيرودا، ستيفن سبندر،،فابتساروف، دوس باسوس، همنغواي، مالرو. لقد قاتل الشاعر البلغاري فابتساروف ضمن فرقة «جورج ديمتروف» العالمية، (أعدمه النازيون

الألمان في تموز عام ١٩٤٢)، وعمل أودن في مجال التمريض وكتب أشعاره المسماة «اسبانيا»، وقد كتب دوس باسوس تقارير عن اسبانيا، وكان بمعية همنغواي والمخرج ايفانس خلف ظهور فيلم «الأرض الاسبانية»، وكتب أورويل وستيفن سبندر بحماس عن الجمهورية، بينما كان الشاعر الشيلي بابلو نيرودا واحدا من أنشط المناصرين للجمهورية، سواء بالكتابة عنها أو بتجميع الأدباء حولها، ووضع برشت، عام ١٩٣٧ مسرحيته «بنادق السيدة كارارا» عن الحرب الأهلية أيضا، وإن لم يشترك فيها. أما همنغواي واندريه مالرو فقد وضعا روايتين، تعدان من روائع الأدب العالمي، صورتا الحرب الأهلية الاسبانية من زوايا مختلفة. اتخذت فيها رواية همنغواي «الأجراس تقرع لك» أو «للذي من أجله تقرع الأجراس» (١٩٤٠) من العمل خلف خطوط الفاشيين موقعا لها، بينما صورت رواية «الأمل» (١٩٣٧) لمالرو مواقع الجمهوريين الداخلية، وقواتهم الجوية، حيث كان مالرو رئيسا للوحدة الجوية الاممية ابان الحرب الاهلية الاسبانية.

في هذا الفصل، لا نريد أن نكتب تاريخا للحرب الاسبانية، أو صلتها بالثقافة. لكننا سنحاول العثور على مواطن خفية في هذه الحرب، لم يتوقف الناس عندها كثيراً، ربما ستساعدنا في فهم صورة الأدب في بلادنا. منها، على سبيل المثال، اختلاف الموت في الحروب الأهلية عن الموت في الحروب التقليدية، والحدود الفاصلة بين السادية في السرد القصصي وبين التعبير الفني العميق عن مشاعر الحقد والغدر والألم والندم وحتى القتل المتعمد، وهل هناك غايات متنوعة في التعبير عن القتل؟ وستمتد الأسئلة الى مواقع أخرى، الى الحرب العادلة وغير العادلة، وحدود حرية الابداع وحرية التعبير في ظل الحرب، وما حدود الخيانة أثناء الحرب، ومن هم الأعداء؟

* * *

قد يبدو الموت واحدا، خاصة الموت في زمن الحرب. فالموت هو الموت. لكن الأمر ليس كذلك على الإطلاق. فمن يراقب الموت في الحروب الأهلية، ويقارنه بالموت في حروب الجبهات العسكرية، يجد اختلافا عظيما في صورة الموت، وفي مغزاه. ولا يشمل الاختلاف صورة القتلى، بل يتعدى الأمر ذلك حتى الى صور القتلة. فالموت في الحروب الأهلية له خصائصه المميزة، التي تجعله شيئا مختلفا تماما عن الموت في الحروب العسكرية التقليدية.

ولنتأمل كيف تبدو صورة الموت حينما نضعها تحت العدسة المكبرة.

في رواية مالرو «الأمل»، ورواية همنغواي «الأجراس تقرع لك» نعثر على هذه الصورة

المكبرة. ولكن قبل عرض هذه الصورة، لا بد من الاشارة الى أن الروايتين تصوران الحرب من مواقع الجمهوريين، ولكنهما تصوران زمنين ومكانين مختلفين للحرب. فرواية مالرو تصور الحرب في بدئها، وتتركز في تصوير الوحدات العسكرية شبه النظامية والقوات الجوية، بينما تصور رواية همنغواي نشاط خلايا حرب العصابات، التي تعمل خلف خطوط العدو، في ذروة الحرب. لقد سلك القاصان دربين متعاكسين للوصول الى نتائج متماثلة في مغزاها. فمالرو يفتتح حربه عن طريق رسم صورة عامة للحرب، ثم يأخذ شيئا فشيئا بمركزة أحداثه في مصائر محددة، بينما يسير همنغواي في الطريق المعاكس، متتبعا مصائر فردية، متوغلا فيها حتى يصل من خلالها الى صورة الحرب العامة.

بيد أن الروايتين تشيران معا الى المصير الذي ستؤول اليه الجمهورية، وتضعان أسئلة مشتركة، بطرق مختلفة، عن قضايا الالتزام الحزبي، والآيديولوجية، والحرب كنزعة عدوانية منافية لجوهر الأنسنة، التي يفترض أن يكون تطور البشر قد قادهم اليها، والصراع المعقد بين المثال الفكري والتنفيذ السياسي للأفكار على أرض الواقع، وبين الحق والعدالة كمفاهيم فردية ومجردة وبين الحق والعدالة كقضايا اجتماعية في الممارسة اليومية. هذه الأسئلة الجارحة، دفعت حتى بعض مؤيدي الجمهورية الاسبانية، كالسوفييت، الى حظر رواية «الأمل»، نظرا لثقل الدرس المستخلص منها، والذي لم تقو الرقابة السوفيتية على تحمله.

صور الكاتبان في بعض أجزاء روايتيهما عمليتي اعدام نفذها الجمهوريون بحق الفاشيين، إضافة الى حادثة قتل في معركة عسكرية وعملية اعدام لرجلين من الجمهوريين على يد الجمهوريين. الحادثة الأولى ترويها في (الاجراس تقرع لك) بيلار، المقاتلة الجمهورية المخلصة، وزوجة القائد السابق لمجموعة رجال العصابات في المنطقة، الذي تحول شيئا فشيئا الى قاتل محترف، يقترب القتل لديه من التجارة، ويكاد يكون خائنا في نظر رفاقه. وفي موضع آخر من الرواية يصور همنغواي اشتراك العجوز الجمهوري الطيب انسيلمو، المحب للبشر، في عملية اطلاق نار ضد القوات الفاشية. أما حادثة القتل الأخرى، فهي اعدام ثلاثة من الفاشيين المتسللين، وحادثة اعدام رجلين هاربين من الجيش الجمهوري، يشهدهما أحد أبطال مالرو الأساسيين، الشيوعي المتحمس مانويل، الذي سار سريعا، بانضباطه وقدراته التنظيمية العالية ووعيه نحو القيادة، فتولى مهمة قيادة فرقة عسكرية، تم تجميعها من بقايا القطعات العسكرية الجمهورية الممزقة تحت ضربات الفاشيين والنازيين.

وربما يتساءل القاري: لماذا خُص الجمهوريون بهذا الوصف، بينما كانت مجازر الفاشيين لا تحصى ولا تغتفر لبشاعتها وسعتها، وفق ما تذكره الوقائع وتؤكده الروايتان المذكورتان؟ إذ يذكر مالرو أن ضحايا واحدة فقط من مجازر الفاشيين العديدة زادوا على الف ومئتي معدوم. (الأمل - ص١١٢) والسبب في ذلك فني بحت، لا سياسي كما تتوهم الرقابة البليدة. فتصوير مجزرة ترتكب على أيدي الفاشيين لا يخلق صراعا دراميا عنيفا جدا. كما ان تصوير عملية صيد الاسماك في قوارب الصيد الحديثة، تفتقر للعنصر الدرامي. لكن المجزرة التي ترتكب باسم القوى الديمقراطية، وهي تواجه عدوها الفاشي، الذي تناصبه العداء لهمجيته ولا انسانيته، فإنها تضع المبادئ الانسانية في الميزان. ومما لا شك فيه، أن العنصر الحيوي في الصراع الفني يكمن دائما في عملية التوازن والاختلال بين كفتي الميزان.

ورغم أن تلك الحوادث تبدو عابرة، وتافهة اذا ما قيست بجرائم الفاشيين، فاعدام ثلاثة جنود متسللين لا يشبه عمليات الاعدام الجماعية لآلاف الأبرياء في العديد من مدن وقرى اسبانيا، التي اجتاحها الفاشيون، إلا أن وقع هذه الاحداث على نفس القارئ كان مؤثرا وقاسيا. لأن الكاتبين لا يكتفيان بسرد الأحداث، وانما يظلان يتابعان أثرها السلوكي والنفسي على شخصيات روايتيهما. فقد لبث همنغواي يلح من خلال بطله المتطوع الامريكي روبرت جوردان - المؤيد للشيوعيين، خبير عمليات التفجير، الذي يعمل خلف خطوط الفاشيين والمكلف بمهمة نسف جسر، بمساعدة مجموعة بيلار وزوجها - على مواصلة تقصي الحادث، كما لو كان ينبش في جرح، بينما كانت ذاكرة مانويل لا تكف عن تذكر الحادث، كما لو أنها هي الأخرى لا تريد نسيانه.

أما الأمر الأكثر مدعاة للانتباه في مشاهد قتل الفاشيين فهو دقة وتفصيلية رواية الحدث، وتصوير مشاعر كلا الجانبين، القتلة والمقتولين، بعدسات مقربة، خاصة لدى همنغواي، الذي يعنى بالمصير الفردي لأبطاله عناية خاصة:

«وهتف أحد الناس قائلا.. دون غويلرمو.. هل نأتي اليك بنظارتيك من المنزل.. ولم يكن منزل غويلرمو قصرا كالآخرين، وانما كان بيتا عاديا يطل على الساحة، اذ انه كان رجلا عاديا في كل شيء، وان كان فاشيا. وعندما شرع في هبوط السلم ليصل الى الصف انبعث صوت من الشرفة البعيدة، يصرخ. كان صوت زوجته وهي تقول.. غويلرمو.. انتظر، سأكون معك. والتفت غويلرمو الى المكان الذي سمع صوتها منه، فلم يستطع أن يراه، وأراد أن يقول شيئا فلم يتمكن. ثم لوح لها بيده ومضى يسير بين الصفين فصرخت: غويلرمو .. آه.. يا غويلرمو... وعاد غويلرمو يلوح لها بيده، ثم سار بين

الصفين وقد رفع رأسه، دون ان يساوره شعور من اي نوع كان.. وهتف صوت مخمور مقلدا صوت المرأة: غويلرمو. فهجم عليه هذا يحسبه امرأته، واذا بالرجل ينهال عليه بمدقته بضربة صاعقة أجبرته على الإقعاء على الأرض، وهو يبكي لا من الخوف، بينما واصل السكير ضرباته، وامتطى ثمل آخر كتفه، وأخذ يضربه بزجاجة الخمر على رأسه...»، «... وأبصرت المخمور الواقف الى جانبي يمد رأسه وهو يصرخ، اقتلوهم بالهراوات، اقتلوهم، اضربوهم بالهراوات، واصبته في بطنه وقلت ايها السكير القذر دعني أرى»، بعد هذه المشاهد المرعبة تشعر بيلار «بالرغبة في التقيؤ»، لا لبشاعة المشهد، وإنما لنتانة المكان بفعل رائحة السكيرين القذرة. (لمن تقرع الاجراس؟- ترجمة خيري حماد - دار مكتبة الحياة - ص ١٥٣)

أما مالرو فيختتم مشهد الاعدام بالصورة التالية: «لم يصل ما نويل الى الميدان الا بعد ان سمع طلقات الرصاص، وكان الرجال الثلاثة قد اعدموا في شارع مجاور، وسقطت أجسادهم على بطونها، واستقرت رؤوسهم في الشمس، واقدامهم في الظل؛ وكان قط صغير يعلو الزبد فمه يغمس شواربه في بركة الدماء التي احاطت بالرجل ذي الأنف المفلطح. واقترب صبي أبعد القط، وغمس سبابته في الدماء، وشرع يكتب على الحائط. وأخذ مانويل يتابع هذه الاصبع، وكأن يدا تضغط على مخنقه: «الموت للفاشية»، وشمر الفلاح الصغير أكمامه، وذهب ليغسل يديه من ماء النافورة. ونظر مانويل الى الجسد المسجى، والى البقعة الملقاة على بعد خطوات والى الفلاح المحني على الماء، والى الكتابة التي ما زالت حمراء وقال لنفسه: ينبغي أن تصنع اسبانيا الجديدة ضد هذا وضد ذاك، وليس أحدهما بأيسر من الآخر. وألقت الشمس بكل لهيبها على الجدران الصفراء» (الأمل - دار الشؤون الثقافية - بغداد- ص ٨٥)

وهذه النتيجة، هي عين ما يصل اليه العجوز انسيلمو، المتعاون مع رجال حرب العصابات الجمهوريين، والذي يكره القتل، حينما يجد نفسه مرغما على خوض معركة واطلاق النار على عدو. يفكر انسيلمو في تلك اللحظة البشعة وهو ينتظر في الثلج «اني لآمل بعد انتهاء الحرب، أن يكون ثمة تفكير عظيم في أعمال القتل التي ارتكبها الانسان... وقد يكون القتل ضروريا، وهذا ما ادركه، ولكن الإقدام عليه أمر سيىء على أي حال، بالنسبة للانسان، ولذلك يتحتم ايجاد نظام صحيح بعد أن تنتهي هذه الحرب ونفوز فيها لتكفير واراحة ضميرنا». وكم يبدو قريبا قول انسيلمو هذا من كلمات الأمل، التي اختتم بها باربوس روايته «النار»!

أما بيلار فتصف ما حدث في القرية الفاشية من اعدام جماعي، بأنه « أسوأ أيام

حياتي، حتى جاء يوم ثان كسفه» (لمن تقرع الاجراس - دار الآداب - ص ١٥٩)، وهي تعني هنا، حتى جاء الفاشيون واستعادوا المدينة من ايدي الجمهوريين وأقاموا فيها مذابح وحشية.

إن هذه المشاهد البشعة تظل تتكرر في ذاكرة انسيلمو ومانويل وبيلار مثل عقاب. ورغم أن الانسان مجبول على النسيان، كما يعتقد باربوس، أو أنه ينسى ولكن مثلما يكون المرء شبه نائم، كما يظن ريمارك، إلا أن هذه الاحداث تظل تعمل من داخل الذات بعنف، خالقة صداما شديدا بين الإحساس الفردي للأبطال، الذي يعمل مثل منبه آلي فُقدت السيطرة عليه، وبين وعيهم وايمانهم الجماعي، الذي يعمل كجهاز للسيطرة على الذاكرة، عظيم الانضباط. فرغم أن مانويل يحاول أن يتفادى الاشتراك في أمر إعدام آخر، جرى لجنديين جمهوريين هربا وحرضا الآخرين على الهروب، في لحظة عصيبة من لحظات الانكسار العسكري للقوات الجمهورية، وتخلصا من عذاب الذات يرمي مانويل مسؤولية الإعدام على عاتق اللجنة العسكرية، إلا أنه يدرك في قرارة نفسه أنه لم يفعل شيئا حيال ذلك. ويظل صوت أحد المعدومين يطارده، وهو يقول له: «ألم يعد لديك صوت تدافع به الآن عنا؟» وكان ذلك الخطاب موجها اليه شخصيا، كمانويل الفرد، وليس كمانويل القائد، ومانويل المنفذ للواجب، الذي تقتضية اللحظة الحرجة، حيث كان يريد تجميع الجنود لصد هجوم فاشي، في حين كان بعضهم يحرض الجنود على الهرب. ولكن، لم يكن بمقدور مانويل أن يهرب من ضميره، وهو الذي كان يعتبر نفسه صوت الآخرين! لقد ألقى مانويل عن كاهله مسؤولية الإعدام، لكنه لم ينج في قرارة نفسه من المسؤولية «قال في نفسه: أنا لست المجلس العسكري، لكنه خجل من هذا التنصل» (الأمل - ص ٣٩٠) ومثل هذه الحماية نشدها أيضا انسيلمو في «لمن تقرع الاجراس»: «لقد قتلت عدة مرات، وسأقتل ثانية، ولكن دون أن أشعر بالمتعة، وعلى الرغم من اعتباري القتل خطيئة...

- والجارس، لقد كنت تهزل عندما تحدثت عن قتله؟

- أجل كنت أهزل. سأقتله. أجل سأقتله حتما، وضميري مرتاح، لأننا نؤدي واجبا، مع ذلك لا أشعر بمتعة في قتله» (لمن تقرع الاجراس- ص ٦١)

وتلك اللحظة البشعة، التي تفرضها قوانين الحرب باسم الواجب أو القضية أو الأوامر، هي اللحظة التي يصطدم فيها الأفراد بأنفسهم كبشر، ويصطدمون في ذات الوقت بلا إنسانية المؤسسة، أو الجماعة، كراع لعملية الحرب، التي تقف في مواجهة الفرد، سواء كانت حربا عادلة أو ظالمة. فالحرب هي لحظة معادية للانسان في جوهرها.

لذلك يلجأ الأفراد الى الذات الكبيرة: الدولة، الحزب، الوطن، القومية، أو العشيرة، للاحتماء بها، في مواجهة تهديد الضمير. فهناك يستطيع الأفراد تطمين ضمائرهم عن طريق الاحتماء بـ«الجماعة» وتحميلها مسؤولية ما يحدث. ولكن، كيف يواجه المرء ذاته، حينما يخلو الى نفسه؟ كيف يفعل ذلك وهو يناضل من أجل بناء عالم انساني، عالم خال من التمييز والقتل! إن الصراع بين الفرد والمؤسسة، بين حرارة ضمير الفرد وبين برودة دم المؤسسة، هو نقطة الصدام التي تجعل الفكر، الذي يحمله الفرد وتمثله المؤسسة، يبتعد ويغترب عن نفسه في التطبيق، مهما كان محملا بالنوايا الطيبة. لذاك نرى باشا الروسي، في «د. زيفاجو»، يتابع الحلم الرائع لباربوس الفرنسي في البحث عن يوم خال من الوحشية، باعتباره وريثه الشرعي. فهما يؤمنان بفكر واحد. لكن الحرب ترغم باشا على التحول من فرد خجول، رقيق، الى قائد مرهوب، يثير الفزع أينما حل. إنها الحرب. النقيض المباشر لفكرة أنسنة البشر المثالية. الحرب التي يطلق فيها الانسان كل عبقرية الشر المختزنة لديه على مر العصور. «ومن أشد الأمور ازعاجا لي هو كيف يتبنى كل جانب في الحرب صفات عدوه»، هذا ما استخلصه مانويل، وظل يقلق باله بعد تجربة الحرب المريرة. وتلك خلاصة مشابهة لما توصل اليه روبرت جوردان الأمريكي، في رواية همنغواي.

خلاصة أخرى من خلاصات تجربة مانويل الفرد تقول: «الاقتراب من الحزب لا قيمة له اذا انعزل المرء عن اولئك الذين يعمل الحزب من أجلهم» (الأمل – ٣٩٨). ولكن، كيف يمكن تحقيق هذه المعادلة المستحيلة؟ ذلك كان واحدا من الأسئلة الكبيرة، التي وجهها كتاب ذوو أصوات حرة، لم تسمع بوضوح كاف، أو على الأقل لم تأخذ على محمل الجد من قبل أصدقائهم.

فمانويل الشيوعي، المخلص لقضية الدفاع عن الجمهورية، يجد نفسه وهو يتقدم في المكانة العسكرية يوغل في الابتعاد عن ذاته وطبيعته الانسانية: «أنا مسؤول عن أحكام الإعدام تلك، فقد نفذت لإنقاذ الآخرين. لانقاذ رجالنا، ولكن اسمع، ما من درجة ارتقيتها متجها صوب كفاية أعظم أو قيادة أفضل إلا زادتني بعدا عن الناس، في كل يوم تقل إنسانيتي شيئا ما ...» (الأمل– ص ٣٩٨)

لقد تطورت مشاعر مانويل المعادية للحرب خطوة خطوة مع تطور مواهبة القتالية والقيادية، وهذا التطور شكل عصب تناقض شخصيته. فكره الحرب لا يتوافق مع مهنة القيادة العسكرية! ولذلك، يجد مانويل نفسه، في النهاية، غريبا عن نفسه: «لعل شيئا تحول في نفسي، وسيظل كذلك الى آخر أيام عمري، غير أن هذا لم يحدث من هجوم

المدفعية أمس الأول، لقد ولد في نفسي اليوم حين رأيت ذلك الصبي يكتب على الحائط بدم الفاشي المقتول، فلم أكن أشعر بالمسؤولية سواء كنت اصدر الأوامر في غابة الزيتون أو حين كنت أقود عربة النقل أو حتى حينما كنت أقود عربة التزحلق، في تلك الأيام الخوالي. فردّ راموس: في تلك الأيام الخوالي! ولم يكن قد مضى على تلك الأيام أكثر من شهر.» (الأمل – ص ٨٩) فمالرو، يبدو هنا، هو أيضا، يعول مثل باربوس على سلاح النسيان، لذلك يقول: «سيأتي السلام يوما، وسيصبح مانويل شخصا آخر، شخصا يهمل نفسه، مثلما كان محارب اليوم مجهولا بالنسبة لذلك الشخص الذي اشترى سيارة صغيرة ليذهب بها الى سلسلة الجبال للانزلاق على الجليد».

إنه درس في الوعي، مثل دروس تولستوي لبيير وشولوخوف لغريغوري، درس في الاكتشاف، لن يتكرر ثانية. يقول مارلو «واذا كنا لا نكتشف الحرب سوى مرة واحدة، فاننا سنكتشف الحياة مرات عديدة» (الأمل – ٤٩٠)

تلك المشاهد البشعة لا يتعدى القتلى فيها بضعة عشر فردا، لكنها على درجة عظيمة من التأثير. وربما يظن المرء أن سبب ذلك يعود الى طابع الوصف التفصيلي أو التصوير الحسي للأحداث. لكن الأمر ليس كذلك. ولو كان الأمر كذلك، لأصبحت مشاهد التصوير التي عرضها شولوخوف في «الدون الهادئ» – وهي مشاهد أكثر وحشية وعنفا – أكثر تأثيرا من مشاهد الاعدام والقتل في الحرب الأهلية. ورغم أن تصوير شولوخوف مؤثر ومرعب حقا، وعلى درجة عالية من الحسية والملموسية، إلا أنه ظل أقل إثارة للعواطف، مما ظهر عند مالرو وهمنغواي. سبب ذلك يكمن في أن الحرب الأهلية تصور الناس كحالات فردية. فالجنود المعدومون يجري التعرف عليهم كأفراد. ورغم أن الفرد يختفي، أحيانا خلف الجماعة عند مالرو، لكنه رغم ذلك يظل فردا مشخصا، يتحدد مصيره وهويته وفرديته من خلال صلته بالآخرين. أما عند همنغواي، الذي يعنى أساسا بتصوير الحركة العامة من خلال الفرد، فان الموت يغدو مجسما بشكل مثير. فنحن نتحدث عن غويلرمو، عن صوت زوجته، وهي تراه ذاهبا الى الموت، وعن عيونه ضعيفة النظر، التي تجعله، من بين صفين متقابلين للقتلة، يترصد نداء زوجته الخائف، الحزين. هنا يجري الحديث عن بشر محددين، عن حالات معروفة الهوية، بالنسبة للقاتل والقتيل والقارئ. لذلك تغدو عميلة القتل عملية اجتماعية، قبل أن تكون عملية سياسية، أو معركة عسكرية من معارك الجيوش. هي عملية قتل لرجل من شارع نعرفه، ومن بيت نعرف أين موقعه في خارطة القرية، لا عملية تصوير مصير جماعي. عملية قتل فيها الوشاية، والدسيسة، والحقد الدفين، وفيها الانتقام والتشفي والثأر، وكل ما يمت الى

الانسان الفرد بصلة. أي انها عملية بشرية، فيها كل ما يخص البشر من دوافع. ومثل هذا لا نجده حتى في المشهد المرعب لشولوخوف، حيث نرى قطع رؤوس لضباط أو لرجال يرتدون ملابس الجيش. فأولئك مجرد نسخة مكررة من بين مئات الآلاف من النسخ البشرية، فهم أفراد لا يمثلون أنفسهم إلا عدديا، كجزء من كيان عام.

«لقد شاهد غريغوري كيف ان شيرنتسوف رفع يده فوق رأسه ليتدارك ضربة السيف، وكيف انقطعت مفاصل يده، وصر السيف فوق رأس شيرنتسوف الذي استدار جانبا، أولا سقط غطاء الرأس ذو الفرو في الثلج، وبعدها سقط شيرنتسوف ببطء مثل سنبلة متعفنة مهتزة محزوزة. كان يطلق أنينا غريبا، عيناه كانتا مضمومتين بعذاب، كما لو انه أصيب ببرق. أعطاه بوبشلكوف، وهو يرقد، ضربة أخرى أكثر قوة بالسيف وذهب من هناك بخطوات متعثرة، ثقيلة، وفيما هو يذهب قام بتنظيف سيفه من الدم بمعطفه. وقف في مواجهة العربة، استدار وصرخ بصوت أصم مرتعش: الى الوحدة! – اقطع رؤوسهم! جميعا! لا أسرى! اقطع رؤوسهم! (الدون الهادئ – الطبعة السويدية – ج٢/٢٧٢) ثم يواصل شولوخوف: «ترددت الطلقة محمومة. تفرق الضباط مندفعين. الضابط بعينيه الانثويتين الجميلتين. ركض من هناك ويديه حول رأسه. طلقة أصابته وجعلته يقفز عاليا، كما لو كان يجتاز حاجزا. هناك سقط ولم يتحرك. اثنان من القوزاق تحررا مندفعين بسيفيهما نحو الضابط قوي الجثة، حاول اتقاء السلاح الجارح بيديه. تدفق الدم بين أصابعه. صرخ مثل طفل. سقط على ركبتيه، ثم تدحرج الى الأمام في الثلج.» هكذا يسترسل شولوخوف في رسم مشهد القتال الدموي. لكن ذلك كله، لا يعادل نظرة واحدة من عيون كليلة للضحية غويلرمو باحثة عن وجه زوجته بين المتجمهرين، ولا يعادل ارتعاشة روح مانويل وهو يرى الاصبع الصغيرة تخط بالدم شعار الجمهورية على الحائط، أو صوت الجندي المساق للاعدام وهو يوبخه ويذكره بانسانيته كفرد. إن الموت في الحروب التقليدية (يستثنى من ذلك المصائر الفردية والشخصيات المحورية) يبدو مثل موت تجردي، بينما يمثل الموت في الحروب الأهلية الموت في ثوبه الحسي، الاجتماعي. لذلك تبدو صورة الموت أكثر ملموسية وبشرية، وأكثر تأثيرا في الأحاسيس وإثارة للصراع النفسي. ويلخص ريمارك هذا كله بكلمات معدودة وهو يصور جنود الخنادق: «نحن لا نرمي قنابلنا على البشر، فهناك بعيدا يثيرنا الموت ذو الأيادي والخوذ... نحن مأخوذون بطوفان هذه الموجة، التي تحملنا، التي تجعلنا قساة، تجعلنا قطاع طرق، قتلة، شياطين، هذه الموجة التي تجمع قوانا في الخوف والاندفاع الجنوني والرغبة في البقاء، التي تبحث وتكافح من أجل الانقاذ. لو أن أباك كان

معهم، يأتي من هناك، سوف لن تتردد في القاء قنبلة على صدره» (لا جديد في الجبهة الغربية - الطبعة السويدية - ص ٦٣) إن العدو القادم نحوك، ليس بشرا، إنه مجرد موت يلبس ثياب الجنود ويعتمر خوذهم. هو الموت في صورته المجردة.

لقد توج جورج أورويل تصوره المعادي للحرب في روايته «١٩٨٤»، التي تصور سيطرة دول متعادية، متحاربة، على البشرية. وفي ظل جو العداء هذا يتم سحق مقاومة الانسان الفرد بوحشية من قبل الدولة وباسمها. وما توصل اليه أورويل من خلال فكرة الأمم المتحاربة، توصل اليه دوس باسوس من خلال تناقض المجتمع البرجوازي مع الفرد، حتى في زمن السلم. إن الرؤية الأساسية التي طبعت فكر دوس باسوس، لا تخرج كثيرا عن هذا الإطار، حيث يفقد البشر فرديتهم وهويتهم ويصبحون موضوعا، فلا أحد يعيش حياة، بل يعيشون مصائر. وهو عين ما أسماه سارتر «أشخاص بلا شخصيات». إن الحرب تجرد البشر من شخصياتهم، تسحق مقاومة الفرد، وتجعله أشبه ما يكون بموضوع للقتل، موضوع مجرد.

حينما يتمعن المرء في مشاهد القتل السابقة، وحينما يدقق في تفاصيلها المرعبة، يخطر على باله أول ما يخطر السؤال التالي: لماذا هذا الايغال في الحسية والتفصيلية في الوصف عند بعض القصاصين؟ أهو التلذذ السادي بالقتل معروضا على القارئ كبضاعة للمتعة؟ نعم هو كذلك، ولكن ليس في مشهد الموت لدى همنغواي ومالرو، أو شولوخوف. فالمشهد هنا، يفعل فعله لا كمشهد للقص، يروى من أجل سرد حدث، بل يعمل كمؤثر نفسي وعقلي، من خلال الذاكرة، لتعميق الصراع داخل الشخصية، ومن أجل تطوير جوانبها الروحية، الخفية. لذلك يظل مالرو يتابع أثر ذلك المشهد على نفس مانويل، الذي يجد في النهاية أن المبادىء، مهما كانت نبيلة، تظل مجرد نوايا طيبة أمام قسوة الواقع. وهو الأمر نفسه الذي استخلصه همنغواي: «كان ليستر الملتزم حزبيا يؤمن بالنظام الى حد القتل» (لمن تقرع الاجراس- ص ٢٩٠) وهو الذي دفع انسيلمو الى القول: «قتل الانسان في رأيي خطيئة. حتى ولو كان من الفاشيين، الذين يجب أن نقتلهم. فثمة فرق كبير في رأيي بين الانسان والدب، وأنا لا أومن بسحر الغجر، وشعوذتهم عن الاخوة القائمة بين الانسان والحيوان. إنني أكره قتل الانسان». (المصدر السابق - ٥٩)

إن المغزى الذي يريد النص، أي نص، الوصول اليه، هو الذي يحدد إذا كان المشهد سيغرق في الوصف السادي، أو سيرتفع الى مستوى السوط، الذي يجلد الروح، ويلهبها كلما غرقت أو تظاهرت بالغرق في موجة نسيان الموت، باعتباره جريمة بشعة. وكل ذلك يميز مشهد الوصف في الرواية الحربية، (الحرب التقليدية أو الحرب الأهلية) عن

مشاهد القتل الرخيص التي ظهرت عند بعض قصاصي الحرب في القصة العراقية، والتي ذكرنا بعضها، ممثلة بقصص أحمد خلف السطحية، السادية أو قصص عادل عبد الجبار وغيرهما. إن نصوصا مجردة من الاحساس بوعي لحظة القتل على أنها فعل وحشي، تطابق تماما مضمون الحرب الظالمة. لذلك فإن سادية هذه النصوص نابعة من جوهر الحرب ذاتها، الحرب القائمة على الاحتلال والبطش. «ارتطم بجسد ضخم، استدار الي الجهة الثانية، وتلقاه وليد، في الحال، طعنه، ان يدا تمتد اليه، استدار بحركة سريعة خاطفة، اجهز على الكتلة البشرية التي تلوت بينه وبين وليد. تفاهما في الحال، انهما اجهزا على أحد الحراس.... ليس ثمة وقت لديهما، ترددا برهة، ثم ما لبث ان سدد طعنة ثانية، ذلك لأن حركة مفاجئة اندفعت من الجسد الملقى أرضا...» (مجموعة الحد الفاصل - قصة النسر- ص٢٥)

«ضحكت من ألمي. سيل. لماذا يسيل هذا الدم الدافيء دافقا ساخنا لا يتوقف؟»، «دفعت اليه رشقة خفيفة من رشاشتي، غسلته فيها مرة واحدة والى الأبد» (قصة نقطة تماس)، «حاولت ببندقيتي اسكات صيحة حقده، أجعله يهدأ، لكن الرصاصات الاربع مرت من امامه واختفت وسط الظلام الكثيف، عندما شعرت أنه يتقدم نحوي مسعورا، أطلقت عليه طلقتين، ثم ثالثة وقلت الرابعة من أجل عيون الزوجة»!! «لقد تلقفته بذراعي وأطبقت على فمه ولم يعد بامكانه ان يصدر حركة.... بل كان مثل كتلة طين صماء بين ذراعينا، وضغطت على شفتي كي لا تصدر صيحة فرح غامر»!! فالفعل هنا فعل حركي، خارجي، خال من البعد النفسي والاجتماعي، ولا يحتل مكانة خاصة في نفس البطل، ولا يترتب عليه أي مغزى عقلي أو نفسي. فهو فعل محدد، ينتهي بانتهاء تنفيذه، ولا تعود له بقية في ذات الشخصية. لذلك يبدو البطل في هذه القصص مثل قاتل مجنون يتلذذ بعملية القتل، ويبدو القاص كما لو أنه مبشر بالقتل، يحث القارئ على تذوق هذه المتع الجنونية. لقد رفعت مثل هذه المشاعر السادية، التي هي مزيج من مواقف سطحية وأفعال وحشية بحتة الى مرتبة الفعل السامي، ورفعت شخصيتها الى مرتبة «البطل الأثير»، على حد تعبير باسم عبد الحميد حمودي، الذي رأى أن هذه القصص تحتوي على «حرارة التجربة وغنى التفاصيل والشعور الحار بالمفارقة الدرامية» (ذاكرة الغد - دار الشؤون الثقافية - ٣٣٥)

إن الحرب العراقية الايرانية، التي قامت وسكتت دون أن تثير سؤال جديا واحدا في أدب الحرب السلطوي، هي حرب بلا مغزى، حرب بالاجرة، تشبه الى حد كبير استئجار «بلطجي» لقتل منافس. مثل هذه الحرب لا يمكن أن تثير أسئلة إنسانية، كالتي أثارتها

الحرب الأهلية الاسبانية، إذا كان الكاتب جزءا من آلة الحرب، فمن هذا الموقع لا يمكن إثارة الأسئلة والمشاعر العظيمة التي أثارتها حروب التحرير الوطنية، وسجلتها آداب الشعوب، كأدب المقاومة الفرنسية والسوفيتية مثلا. وبصدد الأخيرة، لا بد من التذكير هنا، بإن كثيرين يحاولون الآن تجاهل قيمة الأدب السوفيتي العظيمة فنيا وانسانيا، بسبب سقوط الاتحاد السوفيتي وأخطائه السياسية. إلا أن عملية تزوير التاريخ، التي بدأها المنتصر الرأسمالي بقوة، والتي شملت كل تفاصيل التاريخ السوفيتي، لن تتمكن من قتل الأعمال الفنية، ذات الروح الوطنية والانسانية التي انتجتها حقبتا الحرب الأهلية والوطنية. وستظل تلك النتاجات بمثابة الدرس الوحيد الذي لا يقبل التزوير.

إن الحرب العراقية الايرانية، لا تبحث، ولا تسمح لأحد بأن يبحث لنفسه عن مغزى خلفها، إلا في حالة واحدة، هي أن يكون المرء معاديا لها، وذلك أمر لا توفره الفسحة الضيقة الممنوحة من الرقيب للكاتب العراقي في الداخل. لذلك أصبح الأديب، غير المرتبط بعجلة الحرب، مرغما على البحث عن مغزى لحياته في الاشارات التي يتلقاها من «صمت الكهوف الأولى»، كما قال محمد خضير، أو من صمت الحاضر كما يقول رشدي العامل «أحيانا يبدو الصمت هو الحرية التي يمارسها الانسان». لقد مارس الفرنسيون حرب الصمت في سنوات الاحتلال النازي الأولى. ويمارس العراقيون حريتهم أيضا من خلال الصمت. لكن صمت العراقيين أضحى مثل ليل عظيم الطول. وأسوأ ما فيه أنه صمت مثلوم، جرت لفترة طويلة عملية تشويه مغزاه وتخريب دوافعه النبيلة، من خلال سعي الأدب الرسمي، الى ايجاد مناخ كاذب للبوح، ما انفك يهدد حتى صمت الكهوف الأولى.

٥- أدباء أم رقباء!

«من ينسى الماضي محكوم عليه بتكرار هذا الماضي»
جورج سانتايانا

ومن بين الظواهر المميزة لأدب الحرب العالمية الأولى وجود فسحة من النقد، ومن الحوار بين المقاتلين، تتناول أسباب الحرب، وسبل ايقافها، ومقاومتها أيضا. وقد أوردنا مقاطع عدة في فصول سابقة من ذلك الحوار الناقد. إن هذا الحوار ليس من بنات خيال الكتاب، بل هو تصوير واقعي لحقيقة ما كان يحدث في الجبهات. لقد تمتع مقاتلو الحرب العالمية الأولى بحرية نسبية، لم تتوفر لمقاتلي الحرب العالمية الثانية على جميع الجبهات، وحتى في جبهات القتال التي يخوض فيها المقاتلون حروبا عادلة، كحرب التحرير السوفيتية. فقد كبتت أصوات النقد، وأصبحت الآيديولوجية، لا الوطن، هي المحك الذي يصطدم به الوعي الفردي للمقاتل وهو يواجه أخطاء الواقع. فالآيديولوجيات لا تغتفر لأحد، لذلك تشترط على حاملها أن يكون عدسة عقائدية، ترى الواقع بعيون المنظومة الفكرية السائدة. ومما لا شك فيه أن الفسحة التي وجدها مقاتلو الحرب الأولى لم تكن ترفا، بل كانت ضرورة، لخصها همنغواي بايجاز تام من خلال ضابطه المتطوع الأمريكي، الذي كان يسمع حوار جنوده السواق، ولا يعترض على أرائهم المعادية للحرب. وحينما يسألونه، ظانين أنهم استطاعوا استمالته الى صفهم يقول: «انني أقبل بهذا طالما انتم تنفذون أوامري على أكمل وجه». إن فسحة النقد الممنوحة، مشروطة آنذاك بقبول الموت في الخنادق بروح صابرة، حتى لو كانت ناقدة. ولهذا قبلت جبهة الحرب الانكليزية أشعار أون وساسون وغرافس المعادية للحرب. وفي هذه الناحية تختلف الاشتراكية عن الرأسمالية اللبرالية اختلافا جوهريا. ففي الوقت الذي يرى البرجوازيون الحياة وفق منظار يقول: إن كل من ليس ضدنا فهو معنا، يرى الشيوعيون أن كل من ليس معنا فهو ضدنا. إن جواب ضابط همنغواي لم يكن ردا عن سؤال جنوده المتحاورين، بقدر ما كان ردا على التساؤل الفني القائل: الى أي مدى تسمح البرجوازية بالنقد؟ ليس النقد الصادر من الجنود على الجبهة فقط، بل حتى نقد المؤلفين الذين يصورون معارك الجبهات، بما في ذلك كتاب همنغواي المذكور، الذي يحمل التساؤل نفسه.

هذه الفسحة النفعية، في الفكر، تضاءلت ابان الحرب العالمية الثانية، بسبب تحول

هذه الحرب الى حرب أيديولوجية. لقد حاول جون شتاينبك أن يعطي لجنود روايته «أفول القمر» قدرا من الحرية في نقد المؤسسة العسكرية، ففشل في رسم صورة واقعية لحقيقة ما كان يجري، حينما جعل أحد الجنود يشتم حتى الفوهرر! وفي موضع آخر ظهر القائد الفاشي بثوب مسالم. فلم يكن يريد العنف بقدر ما كان يريد تنفيذ الأوامر، واستخراج الفحم لصالح قوات بلاده. لقد واجه شتاينبك نقدا مريرا، بسبب ذلك التساهل، وعد من قبل البعض متعاطفا مع عدو شرير. وفي واقع الأمر كانت «أفول القمر»، التي كتبت لصالح المجهود الحربي الأمريكي، عملا فنيا عظيم السطحية. (هي في بنائها أقرب الى المسرحية، وهي في اعتقادي مسرحية وليست رواية، كنوع أدبي. حيث تقوم فصولها على استهلال وصفي موجز يعقبه حوار طويل). وربما كان شتاينبك مجرد مترجم لتصور سياسي معين أملته عليه الجهة المكلفة بكتابة القصة، يستند على فكرة لها وجودها الحقيقي في الواقع، ممثلة بتجربة التعاون السويدي النازي ابان الحرب العالمية الثانية. فلم تغز المانيا السويد، رغم أنها احتلت الدانمارك والنرويج. وسبب ذلك يعود الى أنها لم تكن في حاجة الى مثل هذا الغزو، طالما أن السويد تتعاون مع الحكومة الألمانية في أمور تصدير المعادن بشكل مثمر ومطمئن. واستمر هذا التعاون حتى بدء معارك ستالينغراد وخسارة الالمان في العلمين، الأمر الذي عدل من ميزان القوى عسكريا، فساهم في تغيير اتجاه التعاون السويدي الألماني. قد يكون النموذج السويدي، هو الذي دفع شتاينبك الى رسم صور ضباط الاحتلال بملامح أقل وحشية مما هم عليه في الواقع، وجعله يرى في جنود الاحتلال مجرد حماة لعمليات الإمداد العسكري. ولكن ذلك التصور لم يكن ممكنا، إلا على أساس واحد، هو الايمان بجانب خفي للنازية، غير موجود فيها. لهذا يقول أحد المتطوعين الجمهوريين في رواية «الأمل»، بعد أن قام بنقد أحد القادة، وبعد أن سمع سؤال رفيقه القاسي، المعارض لانتقاد القيادة:

«- أتراكم كنتم تفتحون أفواهكم لو كنتم تحاربون في صفوف فرانكو، بل ربما لم تفتحوها الى الأبد!

- ولهذا السبب فأنا هنا ولست مع فرانكو.» (الأمل - ص٢٨٩)

ولهذا السبب أيضا، بدا اختراع شتاينبك لفسحة الحرية التي يملكها الجنود الألمان أمرا منافيا للمنطق، وربما تشي هذه الواقعة، على نحو مستتر، بالتطور اللاحق الذي ظهر على شتاينبك، والذي دفعه الى تمجيد القوة العسكرية والغزو. لقد عد البعض موقف شتاينبك تعاطفا مع الفاشية، وفي واقع الأمر هو مجرد تزييف للواقع، بدا فاضحا بسبب سطحية المعالجة وافتقارها الى الخصوصية الاجتماعية. فقد كانت القصة أشبه بفكرة

عامة مركبة على بقعة معينة، لا تحمل من الواقع سوى اسمه. يقول جنود شتاينبك الألمان في إحدى خُلواتهم، وهم يعملون في مقر قيادة فرقة الاحتلال في إحدى المدن النرويجية:

«- لقد حلمت أن القائد أصيب بلوثة.

ضحك لوفت وهنتر معا، وقال لوفت:

- لقد شاهد الأعداء كيف ان القائد جن. يتوجب عليّ أن اكتب هذا وأخبر الأهل به، مثل هذا الأمر يجب أن تأخذه الصحف. الأعداء عرفوا جيدا الى أي حد أصبح القائد مختلا» (أفول القمر- الطبعة السويدية - دار نشر بونيش ١٩٦٢- ص ١٣٠)

ويواصل الجنود الألمان نقدهم لأكاذيب القيادة العسكرية «... كل شيء في قبضتنا، تقول التقارير. البلدان المهزومة تهلل لجنودنا، يهللون لهذا النظام الجديد». (المصدر السابق - ص ١٣٠) ورغم أن شتاينبك يحاول تصوير المقاومة السلبية الصامتة للسكان، التي تتحول فيما بعد الى مقاومة عنيفة، إلا أن ضابطه الألماني الكولونيل «لانسر» يبدو رحيما، وعاقلا الى حد أنه لا يرغب في الاحتلال، لكنه يريد تنفيذ المهمة الموكلة اليه: المحافظة على امدادات الفحم! فهو «ألماني جيد، يفعل أشياء شريرة، بحكم الضرورة». (شتاينبك، كتابات ونقد/ ف. دبليو وات - دار نشر أوليفر و بويد. لندن ١٩٦٢- ص٧٨). ومثل هذه الضرورة جرى التأكيد عليها في أدب الحرب العراقي كثيرا، لذلك أنتجت لنا القصة العراقية وقصيدة الحرب أعدادا لا تحصى من العراقيين الجيدين والعراقيات الماجدات، الذين يَقتلون ويُقتلون عند الضرورة. كما كثر عدد الكتاب الذين آمنوا بهذه الضرورة. ولا أحد في العراق حتى الآن يعرف حدود هذه الضرورة، حتى أصحابها أنفسهم.

ومن جوانب الحرب التي لم يجر التأكيد عليها كثيرا، صورة الجندي العدو. وهي صورة ترتبط الى حد كبير، بفكرة تجريدية الكائن في الحروب التقليدية، التي ذكرناها سابقا. ففي أدب الحرب نجد الأحقاد القومية في كتابات عدد لا يحصى من الكتاب تتحول الى عداء تجريدي، يفقد فعاليته كعامل شرير، حينما يقترب العدو الفرد من عدوه بصفته فردا أيضا. ففي «الحرب والسلام» يقدم لنا تولستوي لمحة تعاطف سريعة بين جندي روسي وآخر فرنسي. كان ذلك حينما التقى الفتى من آل روستوف «بيتيا» بالصبي الفرنسي الأسير في الجبهة قبل أن يقتل، فيقدم له الطعام خفية، تحت لحظة اعجاب تتجاوز حدود الحقد القومي ومشاعر العداء بسبب الاحتلال. وفي «لا جديد في الجبهة الغربية» يقدم ريمارك صورا متنوعة من التعاطف الانساني بين الأعداء. ففي نوبة حراسه في أحد معسكرات الاعتقال، يأخذ مجند ريمارك بالتعرف عن كثب على هذا الوجود

التجريدي للعدو الروسي، المحتجز في معسكر أسرى الحرب. لكن صورة العدو تتغير حينما يأخذ الجندي العدو الأسير ملامحه البشرية كفرد. وحينما يدرك جندي ريمارك أن أمامه يقف جندي روسي يحب الموسيقى ويقرأ الكتب، يمد له خفية شيئا من الطعام. وربما تكون مغامرة جنود ريمارك الصبيان العاطفية تمتد الى ما هو أعمق من هذا. فعلى الجبهة الفرنسية يخوض جنود ريمارك مغامرة عاطفية مع نسوة فرنسيات، وينجحون في قتل مشاعر العداء بين العدو المحتل وابن البلد الواقع تحت الاحتلال. وفي «النار» يتوغل باربوس أكثر حينما يتسلل الجندي الفرنسي الى قريته، بمساعدة من جنود ألمان متعاطفين، يحتلون القرية. وكانت خيبة أمل هذا الجندي عظيمة، فقد وصل في الظلمة، ووجد زوجته التي ترتدي الثوب الأسود في أحضان ضابط ألماني، وابنته الطفلة تجلس على ركبة محتل آخر. لقد أراد باربوس بهذا أن يقدم موقفا مزدوجا: إدانة الاحتلال من جهة باعتباره شرا لا يحتمل ولا يغتفر، واظهار امكانية تقارب الاعداء حينما يتخلون عن بنادقهم. ومثل هذه الادانة الأخلاقية ظهرت في «الحرب والسلام»، وهو أمر طبيعي في فكر تولستوي الأخلاقي، حيث ينعت النسوة الروسيات اللواتي يصاحبن الجنود الفرنسيين بالعفن. مثل هذا التقارب والتسامح كان ممكنا في حرب لم تطغ عليها الصبغة الآيديولوجية. لكن هذا التعاطف الخفي بين الجنود الأعداء غدا مستحيلا في الحرب العالمية الثانية، حيث الشعارات الآيديولوجية تصبغ الحرب. أما صورة العدو، فلم تعد مجرد صورة محتل عسكري، بل اصطبغت بصورة الحزبي، الذي يريد نشر فكره الايديولوجي عبر الاحتلال. ولم يحسن البعض قراءة القصص التي تصور الصلة بين الأعداء، الأوروبيين خاصة. فقد حمل ايليا اهرنبورغ على قصة فيركور (جان بروللر) «صمت البحر» ١٩٤٢ ناعتا إياها بـ «خيانة أديب». وكان اهرنبورغ، اشهر كتاب الحرب السوفيت، بثلاثيته «العاصفة» يحمل غضب السوفيت أجمع. بيد أن الحال لم يكن كذلك في فرنسا، التي لم تكن قد استجمعت انفاسها في بداية الاحتلال، وحينذاك عمد الشعب الى المقاومة السلبية بالصمت وعدم التعاون. وسرعان ما بدأت المقاومة الفرنسية، التي مزقت مرحلة الصمت، وسار في طليعتها كبار ادباء فرنسا: ايلوار، اراغون، سارتر، كامو. ومن سوء حظ القارئ العربي، أن قصة فيركور تلك قد قدمت له أيضا، مثل نصوص همنغواي، بفهم خاطئ. ففي كتاب «ادب الحرب» صورت القصة على انها «قصة ابطالها فتاة فرنسية وجدها! يعيشان وحيدين منفردين تحت وطأة الاحتلال الألماني، ثم يأتي ضابط ألماني يسكن الطابق الثاني في بيتهما بالقوة... لذلك يقاومانه بالصمت، لكن صمت الفتاة يتحول، في ختام الرواية، الى نوع من الاستلطاف

للضابط، ثم حب له...»، ويضيف الكتاب في موضع آخر «ثم تحول هذا الصمت الى استلطاف، بل الى حب، قد كان محبطا لروح الحقد التي ينبغي شحن الفرنسي بها ضد محتلي بلده» (أدب الحرب - دار الآداب - ١٩٧٩- ط٢/ ١٢٩). وهذه ترجمة للحظة الحب هذه، ننقلها بدقة أكبر، لكي تسهل المقارنة:

«بنبرة صوت غريبة قال (الضابط الألماني ويرنر للعم وابنة أخيه)

- أتمنى لكما ليلة سعيدة.

اعتقدت أنه سيغلق الباب ويذهب. لكنه لم يفعل ذلك. نظر الى ابنة أخي. نظر اليها. قال، هامسا:

- وداعا.

وقف بلا حراك. جامدا تماما. وفي وجهه المتوتر الجامد، كانت عيناه الجامدتان المتوترتان مسمرتين بعيني ابنة أخي المفتوحتين جدا، الشاحبتين جدا. وقف وانتظر، وانتظر. الى متى؟ انتظر. حتى قامت الفتاة الشابة أخيرا، بتحريك شفتيها. سطعت عينا وينر. همست الفتاة: وداعا» (صمت البحر- الطبعة السويدية ١٩٤٥-بونيش- ص ٨٦، ٨٧)

كانت كلمة «وداعا»، هي أقصى ما حصل عليه ضابط الاحتلال، الذي أظهره الكاتب على أنه عظيم الجانبية، رائع الثقافة، محب للأدب والموسيقى، سيق الى الحرب مع ابناء جيله، ولم يكن يحمل دوافع الاحتقار للشعب المحتل. كانت صفات الرجل الأخلاقية وشبابه ومركزه كفيلة بتمزيق مقاومة فتاة يتيمة، معزولة. وهنا نرى أن جانبية الضابط الألماني، خلافا لما تظنه الرقابة السياسية، كانت وسيلة فنية، هدفها تقديم أقصى ما يمكن للضابط المحتل من مساعدة في إغراء الآخرين على قبول الاحتلال، على عكس الصورة التي قدمها شتاينبك، والتي لم تكن وظيفتها الفنية مدروسة بعناية كبيرة. فصمت الشعب الفرنسي هو الذي انتصر، ثم سرعان ما اصبح الصمت ثورة في وقت لاحق. أن بطل همنغواي في «والشمس لا تزال تشرق»، الذي قاتل ضد النمساويين والالمان، كان يحمل حبا وتوقا عظيما للثقافة الالمانية. ولا أعرف لماذا لم ينتقد بطل ريمارك الذي تعاطف مع الأسير الروسي، وضاجع الفتيات الفرنسيات. ربما لم يحدث هذا لأن الحرب لم تكن مطعمة بالعداء الآيديولوجي كالحرب العالمية الثانية. لذلك السبب نفسه وقع بطل ريمارك المتسامح في الجزء الثاني من روايته «وقت للحب ووقت للموت» ضحية لهذا العداء الآيديولوجي. فاذا كان بطله في روايته الأولى قد تعاطف مع الأسرى الروس، ففي «وقت للحب ووقت للموت»، تحمله موجة تعاطف مشابهة الى حتفه. ففي

الجبهة الروسية، عشية انكسار القوات الألمانية، تؤسر مجموعة من السوفيت، ويقرر الحراس قتلهم واغتصاب الفتاة التي كانت معهم، فلربما يكونون من مقاتلي الانصار، الذين يعملون خلف العدو. لكن مجند ريمارك يرفض قتلهم والاعتداء عليهم، (وهذه حرية كبيرة شبيهة بحرية شتاينبك، منحها ريمارك لأعدائه من حيث لا يدري، وهو الشديد النقد للنازية!) ويطلق سراحهم، لكنه يرفض في الوقت نفسه دعوتهم له بالهروب معهم، وأثناء ذلك يجد نفسه صريعا برصاصهم. كان ذلك الرصاص القاتل هو في حقيقة الأمر رصاص الصراع الآيديولوجي. فالشعوب، بنفسها، أكثر تسامحا. كان أبطال ريمارك أكثر تسامحا وكان هو أيضا كذلك. لكنها لعنة الحرب الآيديولوجية، التي تصيب الجميع بأمراضها، سواء كنا معها أو ضدها.

ومثل هذه اللعنة كانت طابع الأدب العراقي حتى في السنوات القريبة من انتهاء الحرب. فقد كانت الحرب تخاض ضد «المجوس»، و«الخمينيين»، و«العجم» ودون شك ضد «الفرس». حتى أن طائرات العدو كانت توصف بالطائرات المجوسية والخمينية، وطبقا لذلك جرى تزوير تاريخ الدولة العباسية، في المسلسل العراقي، «الأصمعي»، مثلا، وتم تحويله الى صراع بين الاسلام والمجوسية يقوده الفرس. وفي هذا المناخ من العداء، لم يتمكن كاتب عراقي من الاقتراب والتحاور مع الآخر: العدو، لا من قريب أو بعيد، رغم أن العراق هو الذي بدأ الحرب وفرضها قسرا على ايران. وربما تكون أبعد محاولة للاقتراب من العدو، واتخاذ موقف عقلي منه، باعتباره الصورة التجريدية للحرب، هي محاولة القاص حسب الله يحيى في مجموعته «كتمان»، في قصته القصيرة «الغريب». وهي واحدة من المحاولات الأدبية النادرة، التي سعى فيها قاص عراقي من كتاب الداخل الى التوغل عميقا، محاولا وضع أسئلة تتعلق بالحرب. وحسب الله قاص مولع بالنقاش الفكري وبالسعي الى مشاغبة القارئ عقليا. وفي هذه القصة يطرح موضوع الحرب من زاوية اختبار الذات: «وجد نفسه في أقصى مواقع الحيرة... هل أدعه يموت، أم أدع رقبتي للموت؟» يحدث ذلك حينما يحل على العراقي ضيف قسري غريب، هارب من ايران يريد ان «يعيش في سلام حسب، لا يريد ان يموت مجانا»، فيجيبه مضيفه «لكن بلدك يحارب وانت تختار امنك وسلامك في البلد الآخر»، فيطلب الغريب من مضيفه أن يخفيه في داره ولا يرغمه على العودة ولا يسلمه في الوقت عينه الى السلطة العراقية. وهو مطلب فني يخص القاص، أكثر منه مطلب شخصي يخص شخصية القصة، لأن الشخصية ما كان بمقدورها وضع معادلة غير منطقية، كالتي وضعتها القصة: يريد الهروب من ايران ولا يريد تسليم نفسه للسلطات العراقية!! ويقف المضيف

حائرا، فمن العار أن يسلم هاربا من الحرب الى قتلة، ولكن من غير المنطقي التستر عليه، «فقد يكون من ابناء بلده يريد ان يمتحنه». ولكن، «طيور مكة، وحمامات لندن، وبيت ابي سفيان، في ذاكرته يقظة»، لذلك يستضيفه حتى الصباح.

وهنا يتساءل القارى لماذا وضع الهارب المستجير في هذا الوضع القاتل، علما أن السلطة لديها أصدقاء من الايرانيين يقاتلون في صفها، ويملكون حرية يحسدهم عليها بعض العراقيين! السبب في ذلك هو أن المناخ العقلي في العراق لا يسمح إطلاقا للخصم إلا أن يكون عدوا، خاصة في الثقافة. وما على الكاتب سوى أن يصوغ معادلاته العقلية بحيث لا تقود إلا الى ما تريده السلطة، لا الى ما يريده العقل، أو حتى ما تريده الحاجات الواقعية للشخصية القصصية.

وبعد الورطة التي تعرض لها المضيف العراقي والقارئ معا، يجد القاص الحل الملائم: أن يحرر الضيف والمضيف معا من ورطتهما في الوقت عينه، من أجل أن يتحرر القاص من ورطته العقلية، التي هي ورطة تتعلق بالمساحة الوهمية، التي يظن البعض أنهم قادرون على كسبها من حرب ظالمة. ويتم ذلك بسهولة غير متوقعة، حينما يحل الواقع المعادلة الشائكة، التي وضعها الإيراني أمام مضيفه العراقي، ويتم الحل بطريقة قدرية، على الطريقة العراقية الرسمية « نهض الغريب بهدوء.. فتح باب الغرفة بهدوء.. بهدوء تام.. فيما كان الرجل (صاحب البيت) يلاحقه بانظاره، يحاول ان يكتشف بنفسه، ماذا يريد ان يفعل هذا الغريب به، فقد يقتله، وقد يكون مرشدا لجماعة اخرى تريد ان تتسلل الى الحدود.. حمل الرجل سلاحه، وصوبه اليه (الى الغريب)، لكنه لم يعجل باطلاق الرصاصة الأولى.. ذلك ان الغريب لم يترك لديه ما يثير الشبهات الا في موقفه الاخير. لاحقه بصمت.. وقبل ان يكون قريبا منه، كانت هناك اطلاقة تدوي في عتمة الليل.. انطلقت من مكان غير مرئي، فسقط الغريب بصمت. من بعيد نظر الرجل الى جثة الغريب. وانتابه احساس بالاطمئنان والحزن». (كتمان - حسب الله يحيى- دار الشؤون الثقافية - بغداد - ١٩٨٩- ١٧٧)

كانت تلك أبعد محاولة فكرية لفلسفة الحرب العراقية الايرانية وايجاد أسئلة عقلية، انتهت المحاولة كما هو معتاد بطلقة مجهولة تصيب العدو، وحزن مصحوب بالاطمئنان للمواطن العراقي، وهذا كل ما يملكه العراقي حقا. ورغم قسوة تلك النتيجة، إلا أنها كانت، كما يبدو، مرضية للرقيب العراقي. فطلقة الحرب التي أصابت ايران كانت مجهولة الهوية، في نظر الأديب العراقي! أما حزن العراقي، واطمئنانه على أنه لم يقتل بعد، ضحية لوشاية أو غدر، فشيء تعترف به السلطة لمواطنيها؛ وهو في الوقت نفسه،

حق أبي، اكتشف القاص حسب الله يحيى أنه يمكن التعبير عنه في ثقافة الحرب العراقية، ولكن لم يجرؤ أحد غيره من الأدباء على التحدث فيه. أكان الرقيب أكثر حرية مما يظن بعض أدباء الحرب! أم أن بعض الأدباء أنفسهم كانوا أقل إحساسا بالحرية من الرقيب نفسه؟

تلك هي الحصيلة المنطقية لثلاثين عاما من ثقافة القهر. إن تحرير الذاكرة من سطوة جهاز القمع وهيمنته لا تتم بنسيانه أو تناسيه، بل تتم بالتأكيد عليه باعتباره قوة شريرة فرضت ارادتها على شعبنا قسرا. إن إعادة النظر الى الخلف، بالنسبة لمن عاشوا المأساة بشكل مباشر، تتطلب لكي يستطيعوا أن يسجلوا بصدق وأمانة وابداع تلك الحقبة المرة، أن يقووا على تأمل ذواتهم بشجاعة وثقة، لا أن يخلقوا لأنفسهم أوهاما جديدة عن قهر مختلق - والواقع يحتوي على كمية من القهر لا تحتاج الى اختلاق وتزييف الاحداث والمشاعر والمواقف لكي نثبت وجودها - لا يقل زيفا عن أوهام الشر التي اضطروا الى التعايش معها. لذلك كله لا بد للجميع أن يدركوا أن الماضي سيظل يطاردنا، وسيظل يتبع خطانا، كل يوم بثوب جديد. وما لم تتم مواجهته علنا، بكل جرأة، فاضحين وجهه الشرير والقبيح، سيقوم كل الذين خرجوا من دائرة الشر بمعاودة تكرار لعبة الشر. فالشر لا يعرف الخجل، ولا يعترف بالندم طريقا لتصحيح الخطأ. لذلك أختتم هذا الفصل بالتذكير مجددا بما قاله الفيلسوف والناقد الاسباني الامريكي جورج سانتايانا: «من ينسى الماضي محكوم عليه بتكرار هذا الماضي».

الباب الثالث

١- من الحرس القومي الى مجتمع الثكنات

«أمتنا تشيخ. وبين مكاتب الحكام والعقداء تفقد آخر أرضها: القبر المهيأ»
سعدي يوسف من ديوان «الساعة الأخيرة»

وصل حزب البعث الى السلطة للمرة الثانية عام ١٩٦٨، بعد مرور خمس سنوات على تجربته القصيرة الفاشلة الأولى، التي لم تمكنه من الاحتفاظ بالسلطة سوى بضعة أشهر، من فبراير الى نوفمبر ١٩٦٣. وقد أكد ذلك مجددا أن هذا الحزب الصغير، محدود القاعدة الاجتماعية، ذا الشعارات الغامضة، هو أكثر الأحزاب العراقية مهارة في مجال الإستيلاء على السلطة، التي درجنا على تسميتها بـ «الإنقلابات». فلم تكن «الانقلابية» مجرد فكرة نظرية من أفكار ميشيل عفلق فحسب، بل هي جزء جدي من تراث وممارسة حزب البعث. ففي سنوات حكم عبد الكريم قاسم خاض نشطاء هذا الحزب تجربة غنية، مليئة بالجرأة والتحدي للسلطة، مارسوا خلالها كل صنوف التدريب على العمل التغييري العنفي، بهيئة تصفيات فردية، اغتيالات، صدامات جماعية منظمة، قيادة اضرابات طلابية وتمردات عسكرية، متوجين ذلك بحركة ١٤ رمضان ١٩٦٣ التغييرية الدموية، التي وضعتهم على رأس السلطة بالتعاون مع القوميين وبعض فئات العسكريين.

والبعثيون في هذا الجانب يختلفون إختلافا جذريا عن الشيوعيين، الذين كانت تجربتهم تتميز بجانبين: العمل السري في أوساط بعيدة عن مراكز السلطة الحساسة (عدا فترة حكم عبد الكريم)، أو العمل السياسي الشعاري، العام (التحريضي)، الذي يضخم من حجم الفعل، ويعطي انطباعا مضللا بالقوة، ويزرع الكثير من الخوف والقسوة والإثارة في نفوس الخصوم والمنافسين. وفي ظل حكم عبد الكريم قاسم، في الوقت الذي كانت العناصر القومية تتدرب عمليا على ممارسة كل سبل التغيير «الانقلابية»، كان الشيوعيون يعيشون مأزقا قاتلا، أصاب حزبهم بالشلل، وجعلهم رغم قوتهم العددية -خاصة في صفوف الجيش والنقابات والطلاب والشباب قياسا بغيرهم من الأحزاب- يفقدون بسرعة مذهلة زمام المبادرة صبيحة ١٤ رمضان ١٩٦٣، فتمت خلال ساعات فقط، تصفية مواقعهم جميعها بيسر (عدا بعض الاستثناءات كبغداد التي جرت فيها مقاومة مسلحة محدودة لمدة يومين) على طول خارطة العراق.

كان مأزق الشيوعيين الأساسي هو أنهم لم يكونوا قادرين على إسقاط سلطة عبد

الكريم قاسم، لأسباب عديدة، ليس هدفنا هنا الخوض فيها، من بينها أن الحزب الشيوعي كان يعتبر سلطة عبد الكريم سلطة وطنية ويضع نفسه في موضع التحالف معها. من هذا المنطلق كان سعي الحزب الشيوعي الى الوصول للسلطة يتم من خلال إقتسام السلطة، وليس من خلال أخذها. وقد دفعه هذا المأزق الى الإنفتاح على الشارع السياسي بشعارات عاطفية، غايتها كسب الحركة اليومية، بهدف البرهنة على شعبيته وارغام السلطة على قبوله ضمنها. ولذلك لم يسع الشيوعيون الى إيجاد سبل جدية لتطوير بنية نظام الحكم. وحتى في هذا الجانب «العمل الجماهيري» تراجعت قوة الشيوعيين بشكل ملحوظ، فقد خسروا إنتخابات المعلمين عام ١٩٦٢ في جميع المحافظات عدا العمارة واربيل، وكذلك الحال في انتخابات المحامين، وفي النقابات الأخرى. (بطاطو/ العراق -ج٣/ص٢٦٢). على الضد من التيارات القومية التي كانت تتدرب يوميا على سبل أخذ السلطة بالقوة. ومما ضاعف من مأزق الشيوعيين أنهم لم يطرحوا برنامجا سياسيا واضحا للتحولات في مجال ادارة السلطة والمجتمع. فالإدارة الديمقراطية للمجتمع عن طريق الانتخابات العامة للهيئات السياسية والحكومية كانت مطلبا شاحبا في برامج الشيوعيين، عدا مطالب الانتخابات النقابية والطلابية، والتي هي جزء من مسعاهم الى الإستيلاء على القاعدة الإجتماعية، وهي الفكرة الرئيسة للشيوعين عن العمل السياسي. لقد أدى هذا الأمر الى تحول الحزب الشيوعي الى قوة دعائية هائلة، وصفت بالغوغائية، جرى فيها الانفتاح نحو السطح السياسي للممارسة الديمقراطية، لا نحو تعميق مبدأ المشاركة الإجتماعية الديمقراطية الدستورية في السلطة. فقد كان محرما مناقشة وضع مجلس السيادة، أو مناصب كرئاسة الوزراء، أو وجود المحاكم العسكرية، وسبل الإنتقال الى الحكم المدني، أو التركيب الطائفي لقيادة الجيش والسلطة. وتعويضا عن إحساس الحزب بعجزه عن الوصول الى السلطة بالإنقلاب أو بالمشروع الديمقراطي، فقد فضل الحزب اللجوء الى وسيلة أخرى، وهو الذي لا يحبذ الانقلاب العسكري ضد حليف، فضل الوصول الى السلطة عن طريق فكرة الشراكة في الحكم. وهي فكرة تطابق في شكليتها فكرة الجبهات الوطنية في البلدان الإشتراكية. وهي الفكرة نفسها التي دفعت بعض الأحزاب الوطنية، ذات الخبرة البرلمانية والفكر اللبرالي، الى الوقوع في فخ اقتسام السلطة. الأمر الذي قاد الى تمزق وحدة هذه الأحزاب وإختفائها من المسرح السياسي، كحزبي الإستقلال والحزب الوطني الديمقراطي، اللذين أسهمت شدة التقاطب والعداء بين اليسار الشيوعي والمد القومي في ضياع صوتيهما تماما.

إن فكرة الشراكة في الحكم ذاتها، لا التطوير السياسي للحكم عن طريق الإنتخابات والعمل الديمقراطي، هي أيضا التي غذت في نفوس كتل العسكريين مسألة المطالبة الدائمة بالسلطة، التي سرعان ما أضحت حقا مكتسبا لهم وحدهم. وهي أيضا التي غذت لدى القوميين العرب والأكراد والشيوعيين والبعثيين، فكرة التحالفات، كصيغ لتقاسم السلطة، وهي التي قادت الشيوعيين الى التحالف مع حكومة البعث الثانية. لقد أدت الشعارات العاطفية للشيوعيين الى تضخيم حجمهم بشكل مبالغ فيه، أسهم فيه حتى أعداؤهم، مما أعطى فرصة جدية لخصومهم القوميين لكي يحصلوا على أنواع مختلفة من الدعم والتعاطف من قبل جميع الدول المحيطة بالعراق، رغم عدم تحبيذ هذه الدول لسياسة البعث أو لسياسة ومشاريع الفئات القومية عامة. ووصل الأمر الى حد أن السلطة الحاكمة نفسها كانت من حين الى آخر تعرض نوعا من الهدنات مع هذه القوى في سبيل حفظ التوازن السياسي، كيلا ينفلت الوضع باتجاه شيوعي. فعلى سبيل المثال كان قانون إجازة الأحزاب الذي أصدره عبد الكريم قاسم لا يشمل الشيوعيين. وخلال هذه الفترة تربى في وسط البعث شعور خاص بكونهم جهاز «وقاية»، أكثر من كونهم حزبا سياسيا له برامج واضحة للتحول الاجتماعي. فلم تكن للبعث مثل هذه البرامج على جميع الصعد، وقد أكدت تجربتهم الفاشلة في ١٩٦٣ ذلك بجلاء. لقد طور البعث وظيفته كجهاز «وقائي» عند استلامه السلطة في المرة الثانية. فإذا كان الدور الوقائي للبعث كحزب يكسب تعاطف كثيرين، حتى ممن لا يحبذونه، في سبيل اتقاء شر الشيوعيين في داخل العراق، فإن هذه الوظيفة قد تطورت في أواخر السبعينيّات لدى الدولة العراقية، حيث غدا العراق البعثي دولة «وقائية»، تلعب دور حافظ التوازن في المنطقة، وتكسب دعم دول عديدة عربية وغربية، من دون أن تعنى بأمر وضع سياسة سلمية للمجتمع العراقي، في ظل امكانيات اقتصادية وموارد بشرية وطبيعية ملائمة لإحداث تقدم في المجالات كافة. فلم يكن تفكير القيادة السياسية البعثية منصبا على هذا. كانت فكرة البقاء في السلطة هي التي تحكم العقلية البعثية، السلطة كهدف قائم بذاته.

لقد أفادت الحركة الشيوعية العالمية من تجربة الفشل التي مني بها الحزب الشيوعي العراقي عام ١٩٦٣، فقد أقدم الشيوعيون الأفغان على انتزاع السلطة بانقلاب مفاجىء عشية إعداد السلطة لضربة موجهة اليهم. وقد أراد الشيوعيون العرب، بمساهمة جدية من قيادة الحزب الشيوعي العراقي، تكرار هذه التجربة الناجحة، التي لم يحسنوا القيام بها في بلدهم. فشاركوا في نقل تجربتهم الى الرئيس اليمني علي ناصر محمد، الذي نفذ بواسطتها ضربته المفاجئة في ١٣ يناير ١٩٨٦ ضد حزبه، مستعينا بتفصيلات

إنقلابية من حليفه منغستو هيلا مريام، الذي سبق له تنفيذ تصفيات شخصية ضد شركائه العسكريين في قاعة الاجتماعات أيضا. لقد تمكن علي ناصر في ساعات الصباح من تدمير الرؤوس الأساسية لخصومه في أجهزة الحزب والجيش والشرطة والميليشيا الشعبية، في عملية اغتيال جماعي في ساعة الصفر، في ضربة خاطفة شاملة بدأت في غرفة اجتماعات المكتب السياسي وامتدت الى ابعد الثكنات العسكرية. رغم ذلك لم ينجح الانقلاب. والسبب في ذلك بسيط جدا: لإنه من تخطيط الشيوعيين، الذين لا خبرة لهم في هذا الجانب إلا على الورق. فتجربة أفغانستان التي صححت خطأ الشيوعيين العراقيين، أثبتت فشلها في عدن. حيث لم يؤخذ في الحسبان أمر أساسي واحد: أنهم يعدون انقلابا ضد حزب جماهيري، تربى في ظل مقاومة مسلحة ضد المستعمر، يقف على رأسه أحد أبرز العقول السياسية والعسكرية اليمنية. تجربة الفشل المتكرره هذه، يقابلها نجاح متكرر، ملموس للبعث العراقي في مجال الانقلابية. فهو الحزب الأكثر دراية بمسالك الوصول الى القصر الجمهوري. والسلطة في العراق أيام عارف، بتقدير البعث، لا تتعدى حدود القصر الجمهوري دائما، وهو تقدير صحيح الى حد كبير.

إن نجاح البعث هذا رافقته من جانب آخر عقدة كبيرة لازمت البعثيين طوال فترة وجودهم في السلطة وخارجها، وأضحت مع مرور الأيام قدرهم المرعب وقدر الشعب العراقي المأساوي، ألا وهي مسألة الاحتفاظ بالسلطة. ففي عام ١٩٦٣ جمع حزب البعث أربعة أصناف من أساليب ممارسة السلطة: سلطة الحزب، الجيش، الميليشيا (الحرس القومي)، إضافة الى قاعدة تحالف مفتوح مع القوميين. رغم ذلك خر البعث صريعا بعد تسعة أشهر، وجرى التقاط أفراد الحرس القومي، في محافظات العراق المختلفة، من قبل المواطنين العزل في الشوارع والطرقات وتجميعهم في مراكز الشرطة. هذا الدرس القاسي يتعارض تعارضا تاما مع مقدرة البعث الملفتة في مجال الوصول الى السلطة. لذلك كان القرار الأول للبعث عام ١٩٦٨هو التالي: لن يتم التفريط بالسلطة. لن يسمح لأحد، مهما كان، حتى لو كان بعثيا، بتذكير البعث بلحظة مغادرة السلطة. ولهذا أيضا كان شعار البعث الأول الذي ملأ شوارع العراق هو: «جئنا لنبقى» و«جاء البعث ليبقى». ولم يكن ذلك مجرد شعار، خط باللون الأحمر على قطع القماش والجدران. كان ذلك إحساسا شخصيا ونفسيا لأفراد معينين قرروا أن يبقوا، وعملوا من أجل أمر واحد: أن يبقوا. وقد بقوا حتى هذه اللحظة لأكثر من ثلاثة عقود متتالية، بطريقتهم الخاصة، كقطاع طرق سياسية.

ومما هو ملفت هنا، أنه كان بمقدور البعث أن يبقى أيضا لهذه الفترة أو لأطول منها،

في حالة الاستخدام الأمثل للموارد البشرية والطبيعة، في بلد يملك مقومات جيدة للتطور كالعراق. لكن ذلك لم يحدث. كان البقاء شيئا آخر في ذهن القيادة البعثية: العمل كجهاز وقاية في الخارج، وكجهاز وقاية في الداخل. إنه أسهل الطرق وأكثرها صلفا واعتلالا وبشاعة وجهلا. لكنه الطريق الأكثر ملائمة لمحتوى القيادة البعثية العراقية، التي تجمع بين البطش السياسي والشعارات القومية الوهمية وممارسات بلطجية الشوارع في وحدة مثالية.

حينما وصل البعث الى السلطة عام ١٩٦٨ لم يكن هناك أحد من القيادات البعثية المدنية الأساسية التي شاركت في قيادة السلطة والحزب في الحكومة البعثية الأولى. وأغلب الشخصيات البارزة المدنية في العهد الجديد تعود الى القيادات التي تم صعودها بعد عام ١٩٦٣: صدام حسين، عبد الخالق السامرائي، صلاح عمر العلي، وهم الوجوه الأكثر ظهورا في التيار المدني. لكن القيادات العسكرية البعثية الأساسية الموروثة من انقلاب ١٩٦٣ كانت هي نفسها في الأغلب، موجودة في شخص البكر، الذي شغل منصب رئيس الوزراء في انقلاب رمضان، وعماش الذي كان وزيرا للدفاع، وحردان الذي تولى قيادة القوة الجوية، وعبد الكريم مصطفى نصرت، الذي ينسب اليه تنظيم المقاومة المسلحة في انقلاب رمضان. وبسبب الخلل في التوازن بين المدنيين والعسكريين تمكن أعضاء غير مجربين من الحصول على فرصة الصعود السريع الى القيادة الحزبية والسياسية. فلا يمكن لحزب، يدعي الجماهيرية، أن يحكم من خلال الجيش فقط. لكن الدور المدني للحزب، بدا ظاهريا، كما لو كان عازفا عن أخذ السلطة من القيادات العسكرية التقليدية، وظل هذا الهدف قابعا في الظل، في الوقت الذي كانت تحتدم في داخل التيار المدني صراعات عنيفة، يتم مراقبتها بحذر من قبل مجموعة غير متجانسة من العسكريين البعثيين على رأسهم أحمد حسن البكر، الذي كان على رضا تام من تسارع تطور قاعدة الحزب الشعبية واتساعها المدهش. الأمر الذي جعله يغفل تماما – وهو العسكري والانقلابي المجرب والشكاك – أثر ذلك على موازين القوى بين الكتلتين المدنية والعسكرية. كان العسكري البعثي الأكثر حزما في الدعوة الى تقوية سلطة التيار العسكري التقليدي هو حردان التكريتي، الذي سرعان ما أقصي ثم أغتيل عام ١٩٧٠، بعد أن رفض بشدة – على خلاف جميع المبعدين من القياديين البعثيين وغير البعثيين – القبول بمنصب دبلوماسي رفيع في الخارج. أما عماش فقد انحاز تحت تأثير خلافه مع منافسه حردان الى التيار المدني، وسعى جاهدا للظهور بمظهر المدني، وحتى الأديب، كنوع من اعطاء شهادة براءة من زيه العسكري، ولم ينفعه ذلك كثيرا، فقد تم التخلص

منه وطرد في سبتمبر ١٩٧١. أما نصرت فقد خلع بدلته العسكرية، لكنه لم ينج من القتل المبكر طعنا بالسكاكين في العام نفسه، وهو العام عينه الذي قتل فيه أقدم الرموز البعثية العراقية وأكثرها خبرة سياسيا، وأبرز دعاة الفكر القومي المنافس للبعث: فؤاد الركابي!

وخلال هذه الفترة الغامضة جدا من تاريخ العراق، منذ انقلاب ١٩٦٨ حتى رحيل البكر، تم ترتيب الأرض ترتيبا تاما على جميع المستويات لصالح رجل واحد، يعرفه الجميع، ويدرك الجميع مقدار فظاظته وقسوته وجهله: صدام حسين. كانت واحدة من الرسائل السياسية المبكرة، والمؤثرة والبليغة، والطريفة في عين الوقت، تلك التي بعثها صدام حسين بواسطة الشيوعيين الى الأصدقاء والأعداء في ذروة ما عرف بمرحلة الجبهة الوطنية، بعد أن قام بشل التيار العسكري التقليدي وحاصره تماما. فحينما مات محمد أحمد حسن البكر، في الأيام السابقة لاحتفالات الحزب الشيوعي التقليدية بتأسيسه، أعلن الحزب الشيوعي، وبنوية ود جبهوية خاصة تعاطفه مع الحدث. فعممت على منظمات الحزب في الداخل والخارج رسالة تقضي بمنع قيام مظاهر الاحتفال الحزبية التقليدية، مشاركة للسيد الرئيس والشعب العراقي في «مصابه الجلل». أما حزب البعث فقد أقام احتفالاته بمناسبة تأسيسه بشكل طبيعي كالعادة. وكان تبرير صدام لذلك: إن المرحوم كان شخصا فردا، ولا يؤثر موته على تقاليد الحزب. كانت تلك الرسالة هي أول إعلان سياسي صريح – ضمن لغة التخاطب البعثية – تؤكد أن صدام حسين هو الرئيس الفعلي، ولا يوجد من هو أقوى منه آنذاك. وكان واقع الحال يؤكد ذلك أيضا. فعلى المستوى البعثي تم التخلص بوحشية من القيادة السياسية المدنية، الوارثة للفكر البعثي، باعتباره فصيلا سياسيا يحمل أفكار الاشتراكية -القومية، ممثلة بشخص عبد الخالق السامرائي، وتم التخلص من أبرز مراكز الخطر في الدولة والعمل الحزبي والجماهيري: صلاح عمر العلي، عبدالله سلوم السامرائي، عبد الكريم الشيخلي، محيي عبد الحسين، خالد عبد عثمان، عدنان حسين، محمد محجوب، غانم عبد الجليل، محمد عايش، عدنان الحمداني، رياض ابراهيم، محمد فاضل (مسؤول المكتب العسكري)، نعيم حداد، عزت مصطفى وغيرهم، كما تم التخلص من القيادات العسكرية البعثية المؤثرة أو الموالية للبعث: عماش، حردان، حماد شهاب (قتل في ما عرف بمحاولة ناظم كزار، وهو من بعثيي ما بعد ١٩٦٨)، ناظم كزار (مدني بثياب عسكرية)، ابراهيم فيصل الانصاري، اللواء عبد العزيز العقيلي، عبد الكريم مصطفى نصرت، اللواء صادق مصطفى، اللواء طه الشكرجي، داود الجنابي (قائد الحرس

الجمهوري)، حسين حياوي (قائد القوة الجوية). لقد قام صدام بعملية جرد بالغة الدقة لمراكز القوى البعثية، فقام بتصفيتها، من دون رحمة، على ثلاث دفعات: الأولى عام ١٩٧٠/١٩٧١ وشملت القيادات البعثية العسكرية الأكثر خبرة وقدما: عماش، حردان، نصرت. ودفعة ١٩٧٣، والتي شملت قيادات عسكرية وسياسية وأمنية، وبذلك تم إخضاع التيار العسكري للجهاز الأمني السري الذي يقوده صدام شخصيا بمعاونة أخوته وبعض أقربائه، باسم التيار المدني؛ ثم جاءت تصفيات يوليو ١٩٧٩، التي شملت أبرز قيادات العمل النقابي والتنظيمي والإداري البعثي. وعلى مستوى بناء أجهزة الحكم تمت إعادة بناء المؤسسة العسكرية على أسس جديدة تتلاءم مع نهج الشخص القادم، وتم خلال تلك السنوات بشكل حثيث تأسيس أجهزة أمنية خاصة وعامة، خلق كثير منها بشكل جديد تماما، اختيرت قياداتها على أسس عائلية ومناطقية ومذهبية، ودربت على عجل لتكون نراع الحماية الأكثر قوة في جهاز السلطة التابع لصدام شخصيا. فقد باشر البعث عمليات تطهير سريعة حال استلامه للسلطة شملت قيادات عسكرية كثيرة، من بينها إقصاء ثمانية من قادة الفرق العسكرية بعد أشهر فقط من نجاح الانقلاب. وفي غضون سنوات تم تكوين ثلاثة آلاف رتبة عسكرية جديدة في نهاية عام ١٩٧٠، وتمكن البكر وصدام من انشاء جهاز للمفوضين السياسيين على كل المستويات «الضباط السياسيين»، وهم أفراد يشكلون جزءا من سلسلة قيادة تتجاوز بطريقة فعالة الفئة العسكرية الرسمية وتخضع مباشرة لقيادة صدام حسين الشخصية، إضافة الى هذا فإن صدام كان يسيطر على قيادة «مكتب الأمن الوطني، التابع لمجلس قيادة الثورة، وهو جهاز الأمن الخاص بالرئيس». (ماريون وبيتر سلوجلت – العراق الحديث، الثورة والديكتاتورية – الزهراء للاعلام– ص ١٨٢). وعلى مستوى العمل السياسي الوطني جرى ضرب القوى المعارضة من دون رأفة: تصفية تيار القيادة المركزية وتدمير تنظيمه، وضرب الحركة الشيعية النامية، وقد تم الأمران بالتعاون مع الشيوعيين الموالين لموسكو، وضرب فئات القوميين غير الموالين للسلطة عربا وأكرادا، وقتل كبار المعارضين والتنكيل بأبرز الوجوه السياسية العراقية، التي تشكل مواقع خطر محتملة، بتقدير الرئيس المقبل: فؤاد الركابي، محمد باقر الصدر وأخته بنت الهدى، محاولات فاشلة لاغتيال البرزاني، اعدام عبد الرحمن البزاز، واغتيال عدد من القيادات الشيوعية الفاعلة، التي لُمس من خلال المفاوضات أو الحوار معها عدم خلوص نواياها لإرادة البعث، وغيرهم. كما تم التخلص من أبرز العقبات السياسية التي تواجه العراق، حينما عقد صدام معاهدة الجزائر مع ايران عام ١٩٧٥، التي مكنته خلال فترة وجيزة من دحر

الحركة الكردية، مستخدما تحالفه مع الشيوعيين أيضا كغطاء شعبي. بهذا التدبير البسيط جرى وضع العراق بأكمله في يد صدام حسين. ولكن، خلف هذا الترتيب المبسط جرت حلقات معقدة، مريبة، غامضة، لا يريد أحد حتى اليوم الاعلان عنها، تتعلق بالتحالفات وبسبل بناء كيان البعث الداخلي، صراع الكتل، ترتيب البيت البعثي: أسرار الخلافات والتصفيات الداخلية، بما في ذلك سبل الوصول الى السلطة عام ١٩٦٨ أو التخلص من البكر. وكل تلك الأمور ما زالت أسرارا عصية على الفهم. ومن الملفت أن الذين تمردوا على السلطة أو انشقوا عنها أو تخلوا عن تحالفاتهم معها، ممن تقلدوا مراكز حساسة قريبة من رأس السلطة، ما زالوا يحجمون عن الإدلاء بشيء «مفيد» يحل بعض أوجه اللغز السياسي لتلك الحقبة. وحتى الكتب والمذكرات الكثيرة التي أصدرها هذا وذاك تناولت أوجها عمومية كثيرة، لكنها حاذرت أن تقترب قيد أنملة من تلك المواقع، التي يشكل بعضها مفتاحا جديا لفهم آلية السلطة وسبل تطورها وعملها. ولا نعرف سر ذلك الصمت، ومتى سيفصح العارفون بالحقيقة ويدلوا بما في حوزتهم من أسرار الى شعبهم!

* * *

لقد ورث البعث مع استلامه للحكم عقدة «فقدان السلطة»، التي شكلت هاجسا مرعبا للقيادة البعثية، ولكل عضو من أعضاء حزب البعث، ولصدام حسين شخصيا. لذلك فلم يكن العمل بشعار «جئنا لكي نبقى» محض ألفاظ. كان تصميما جديا على البقاء بكل السبل ومهما كان الثمن. وخلف هذا يكمن الطابع الدموي للنظام وقيادته، وتكمن فيه أيضا بعض أوجه سياسة التحالفات والمناورات السياسية المؤقتة والدائمة، سواء على المستوى البعثي الداخلي أو العراقي الوطني والقومي، أو على المستوى العربي والاقليمي والدولي. لقد وصف عبد الأمير معلة ذلك الإحساس وصفا صادقا ودقيقا، وهو يتحدث عن سيرة قائده الذي يتحلى بـ «الشجاعة، الحزم، سرعة الخاطر، ضبط النفس، عفة الضمير، التواضع، القدرة الفائقة على تحمل الآلام والمشقات»، طبعا بالإضافة الى «الايمان الراسخ بأصالة الأمة العربية وقدرتها على استعادة حضورها المشع في التاريخ»، وصف معلة عقدة البعث بالقول: « ولئن لم تستطع ثورة الثامن من شباط عام ١٩٦٣ أن تحتفظ بالسلطة طويلا لأسباب معروفة شخصها الحزب في تحليلاته السياسية المنشورة، فانها كانت من الناحية الأخرى - وكما يقال في لغة المسرح - تمرينا عاما أفاد منه الحزب كثيرا عندما استرد مكانه الطبيعي كقائد للدولة والمجتمع بثورة السابع عشر من تموز ١٩٦٨» (سيناريو الأيام الطويلة- فنون- العدد ٩٩-

١٩٨٠/ ص٥)

حقاً، كانت أحداث عام ١٩٦٣ الدموية مجرد تمرين عام، محدود الأثر، جرى تطبيقه بخصوصية شديدة بعد مجيء البعث للمرة الثانية على مدى ثلاثة عقود أو يزيد! فقد كانت تمرينا أوليا في مجال تخريب الوطن.

إن أبرز التصورات الشائعة والثابتة والمؤكدة عن البعث، أنه حزب اعتمد في بقائه على تبعيث المؤسسة العسكرية. وعملية تبعيث المؤسسة العسكرية جاءت كتطور طبيعي لعملية تداول السلطة في العراق، التي تقوم بالأساس على صيغة الحكم العسكري. إن مجيء البعث منفردا، بعد انهاء تحالفه القصير مع العسكريين المستقلين (النايف والداوود)، باختطاف السلطة منهما، قد تطلب أمرين، أولهما: الاعتماد على المؤسسة العسكرية كقوام للسلطة، طبقا لما جرت عليه العادة في إدارة الحكم في العراق، وثانيهما: تحويل الجيش الى مؤسسة محتكرة حزبيا وسياسيا من قبل البعث، تمشيا مع نهج البعث، القاضي بعدم جواز العمل في المؤسسات العسكرية لغير البعثيين. وبهذا جمع حكم البعث، خلافا لحكم قاسم والعارفين بين صفتين: صفة الحكم الموروثة: المؤسسة العسكرية، والتطور الجديد: الحزب الجماهيري. هكذا تبدو الصورة في الظاهر. إذ لا توجد أدنى شكوك عند أحد في تبعيث المؤسسة العسكرية. وفي هذا الجانب أبدى البعث تشددا لا يقبل الطعن فيه. فمنذ وقت مبكر أعطى حتى لحلفائه الشيوعيين درسا مؤلما في الطاعة، لاجبارهم على أخذ توجهه هذا على محمل الجد، حينما أعدم مجموعة من الشبان الأبرياء بتهمة دفع تبرعات لمنظمات تابعة للشيوعيين. ففي مايو ١٩٧٨ تم اعدام ٣١ شيوعيا رغم علاقات التحالف، وكان ذلك بدء الهجوم البعثي الرسمي العام على الشيوعيين. وقد سبق ذلك قيامه بأمر حلفائه الشيوعيين بحل منظمات الشباب، التي كانت تشكل عقبة جدية في وجودها، لا فقط لفعاليتها كما يظن خطأ كثيرون، بل لأنها تتعارض في جوهر وجودها، بحكم السن، مع القوانين والنظم العسكرية. فالطلبة والشباب المنتمون الى منظمات تابعة للشيوعيين هم أسوة بغيرهم من العراقيين مطالبون بأداء الخدمة العسكرية الالزامية، وبالتالي فإن وجودهم ضمن تنظيمات أخرى يتعارض مع مبدأ «بعثية المؤسسة العسكرية». وقد استجاب الشيوعيون لهذا الطلب العسير، بحل منظماتهم الديمقراطية، من دون إبداء حسرة كبيرة. كانت تلك الخطوات جميعها، تبدو في الظاهر كما لو أنها تترجم التصور الشائع: تبعيث المؤسسة العسكرية، الذي يقوم على التصور السياسي البعثي، القائل «لا جبهة في القوات المسلحة، إن العمل السياسي الوحيد المشروع داخل صفوفها هو لحزب البعث العربي الاشتراكي، وإن

حكم الاعدام هو (العقاب العادل) الذي ينزل بكل من يعمل سياسيا داخل القوات المسلحة من غير مناضلي الحزب القائد، حزب البعث العربي الاشتراكي» (صحيفة الثورة- ٢٨ آيار ١٩٦٨). وبقدر ما كانت عملية تبعيث المؤسسة العسكرية حقيقة واقعية، كان جوهرها يتعارض تماما مع حقيقة أخرى كانت تنسج في الخفاء. لقد طعم البعث المؤسسة العسكرية بدورات سريعة، وبأعداد كبيرة من الطلبة الفاشلين، سيئي الحظ، والعاجزين دراسيا واجتماعيا، إضافة الى ترقيات متعجلة جعلت السيطرة على اركان القوات المسلحة واجهزة الاستخبارات حكرا بعثيا منذ السنوات الأولى. تلاه ترتيب منظم للبيت العسكري على قاعدة الولاء البعثي. لقد استحال الجيش بحق الى مؤسسة بعثية خالصة في غضون سنوات معدودة. ذلك هو التصور الأول الشائع، والذي يعكس جزءا من الحقيقة. أما الحقيقة الكاملة فهي تتعارض تماما مع هذا التصور. ففي واقع الأمر، في الوقت الذي يبدو كما لو أن البعث قد بعّث المؤسسة العسكرية، وهو قد فعل ذلك بحق، إلا أنه خطا خطوة أكثر تطرفا من ذلك في الاتجاه الاجتماعي والسياسي، وكانت تلك الخطوة هي تأكيد علني لسيادة المؤسسة العسكرية على المجتمع. فقد كان صدام حسين، (المدني الذي يحمل أعلى رتبة عسكرية في العراق) يسير باتجاه آخر أكثر عمقا من أن يراه ويدركه الآخرون، أكثر بعدا من تبعيث المؤسسة العسكرية. فقد توصل صدام باجراءاته، الى صناعة شكل فريد لإدارة السلطة، لا يقوم على تبعيث المؤسسة العسكرية، كما يشاع، بل على عسكرة التنظيم البعثي، وبالتالي عسكرة المجتمع بأسره.

إن جوهر نظام الحكم في العراق يقوم على ستراتيجية محددة، هي بناء المجتمع العسكري. أي يقوم باختصار شديد على ادارة المجتمع، بما فيه جوانبه المدنية، من خلال الخطط والمشاريع والقوانين والاحكام العسكرية. إن الطابع المميز للنظام السياسي في العراق هو طابع مجتمع الثكنات العسكرية. وتلك حقيقة مرعبة لم يعرها أحد اهتماما خاصا، ولم تلفت نظر أحد بشكل جدي، رغم أن بعض الباحثين أشاروا الى حالة الالتباس في مجال التمييز بين ما هو عسكري ومدني. وبهذا الصدد يرد في كتاب «العراق الحديث» ما يلي: «وهنا يكون من المناسب أن نذكر أنه بينما يوصف الحكم البعثي العراقي في السبعينيّات والثمانينيّات بأنه مدني بصورة طبيعية، وبينما فاق المدنيون عدد العسكريين دائما في مجلس قيادة الثورة منذ ١٩٦٩، فقد كان هؤلاء المدنيون مدعومين دائما بفرق من الضباط أصبحت بمرور الزمن مبعثة بطريقة متزايدة، مما يجعل التمييز أقل وضوحا بعض الشيء من الصفة المدنية التي يمكن أن تستخدم بطريقة أخرى». (ماريون وبيتر سلوجلت – العراق الحديث، الثورة والديكتاتورية –

الزهراء للاعلام- ص ١٨٢)

كان البعث، في الظاهر، ينزع ، بتصفيته للعسكريين الكبار، ثيابه العسكرية. لكنه في واقع الأمر كان يفعل العكس، كان يعد لإلباس حتى المدنيين ثياب الجيش. كان يعد لعسكرة المجتمع بأسره.

ومن هذا المنطلق، لم تكن الحرب (الحروب)، التي خاضها صدام، سوى التنفيذ العملي لفكرة عسكرة المجتمع. فصدام حسين لا يستطيع قيادة المجتمع إلا عن طريق الحرب. لذلك فحروب صدام، رغم أنها تبدو مغامرات عسكرية موجهة الى الخارج، إلا أنها كانت في الوقت نفسه، طوال فترة إنفراده بالسلطة، وسيلة لقيادة الحياة السياسية والإجتماعية. إنها طابع الإدارة ونظام الحكم. ويكفي فقط للدلالة على هذا أن ميليشيات البعث الحزبية المسلحة وصل قوامها في أواخر السبعينيّات الى ١٧٥ ألف فرد، أو ضعف هذا العدد وفق بعض المصادر. أي أنها كادت تقرب في حجمها من حجم المؤسسة العسكرية، أو تزيد عليها. أما في عام ١٩٩٠ فقد بلغ قوام المؤسسة العسكرية حوالي مليون فرد، من أصل ثمانية عشر مليون عراقي، بنسبة تقارب ربع عدد المواطنين المؤهلين لحمل السلاح.

لقد ورث العراق تقاليد الحكم العسكري مع تكون دولته الحديثة، التي قامت على أساس تنصيب ملك من أصل غير عراقي على عرش العراق. وفي هذه الناحية، يجد البعض ملمح ضعف في الإحساس الوطني، ويجد آخرون فيها مصدر فخر ودليلا جديا على درجة التقبل التي يتحلى بها العراقي تجاه الأخرين، وهو تقبل مبني على التسامح القومي والديني. ولم يظهر عداء صريح ومباشر للعائلة الهاشمية، بعد إقرار الملك لفيصل، كعداء عرقي، حتى لدى القوى التي كانت تسعى الى تغيير النظام الملكي الى شكل جمهوري. ومنذ أن بدأت الإدارة التركية بالرحيل عن ولايات العراق أخذ الضباط السياسيون البريطانيون يحلون محل الأتراك في الوظائف، وأشركوا معهم ضباطا عراقيين وغير عراقيين ممن ساهموا في المجهود العسكري البريطاني، أو ممن هربوا من الجيش العثماني والتحقوا بالشريف حسين بن علي وما عرف بالثورة العربية. وحتى بعد إستقرار الوضع السياسي بعد الإنتداب البريطاني وتنصيب فيصل ملكا على العراق عام ١٩٢١، ظل المستشارون السياسيون يديرون الحياة السياسية، بمساعدة النواة الإدارية الأولى، ذات الأصول العسكرية، التي تغيرت صورها بشكل مستمر خلال تلك الفترة، ولكن لم تضعف فيها تماما مكانة العسكريين. وكان رموز المؤسسة العسكرية هم أول من استُمزج في تعيين الملك الجديد، وتولى قادتها مراكز أساسية في

السلطة الوطنية الجديدة بثيابهم العسكرية أو المدنية.

لقد توقف بعض من درسوا المصادر التاريخية المتعلقة بالفترة الملكية عند موضوع العلاقة بين الجيش ونظام الحكم الملكي، مكررين التأكيد على ظاهرة سيطرة العسكريين على المناصب الحساسة في السلطة. فقد شغل العسكريون ٦١٪ من المناصب الوزارية الرئيسية للفترة من ١٩٢١ الى ١٩٥٨، ويوازيها في النسبة عدد العسكريين الذين تولوا رئاسة الوزراء للفترة نفسها. (الجيش والسلطة في العراق الملكي - دار الحصاد - ص ٢٠٩) وفي واقع الأمر، إن تطور شكل نظام الحكم في العراق في زمن النظام الملكي قد قاد الى تعزيز وجود المؤسسة العسكرية في الحياة الاجتماعية والسياسية، من خلال هيمنتها على الوظائف الحساسة في أجهزة الدولة المختلفة، حتى غير العسكرية: كمدراء عامين، متصرفين، مدراء أقضية ونواحي وغيرها، ومن خلال تحالفها مع الفئات الاجتماعية الغنية ورؤساء العشائر ومالكي الأراضي، مع سعي الى نقل وتقليد بعض أوجه الممارسة البرلمانية للبلد القدوة، المستعمر البريطاني. لقد أدى ذلك الى نشوء نوع من المفارقة التاريخية في شكل السلطة، حيث أخذت كتل العسكريين تقود المجتمع في أحوال كثيرة بثياب مدنية وطرق برلمانية، تبدو في الظاهر غير عسكرية، لكنها في جوهرها تعود بالولاء الى سلطة العسكر. وهنا لا بد لنا أن ننوه الى ان تقاليد الحكم الدستوري أو البرلماني لم تصل الى العراق مع مجيء الانكليز كما يشاع، فهي جزء من حركة التغييرات التي حدثت في جسم الدولة العثمانية، وتحت تأثير أجنحة الاصلاح المختلفة. فأول مجلس للشيوخ (الأعيان) والبرلمان (النواب) تأسس في العراق عام ١٩٠٨ في مرحلة الدستوريين. وأول انتخابات حرة في العراق جرت عام ١٩١٢، كجزء من انتخابات عامة كان من المقرر اجراؤها في ولايات الدولة العثمانية. ورغم تأجيل الانتخابات المركزية، إلا ان نتائج هذه الانتخابات كانت لصالح الفئات العراقية. فتحت تأثير طالب النقيب، فازت المجاميع الموالية له بمقاعد البصرة والعمارة ضد منافسيهم الاتراك. (د. خالد التميمي- محمد جعفر أبو التمن- دار الوراق- ص٨٤).

لقد كانت الهيمنة البريطانية هي الطابع المميز للسياسة الرسمية العراقية. فقد كان العراق مركز الثقل البريطاني الإقليمي. ولا غرابة أن نجد هذه العلاقات تحتل مكان الصدارة في البرامج الحكومية. ففي البرنامج الوزاري لحكومة حكمت سليمان، تنص الفقرة الأولى من المادة الأولى على «تعزيز التعاون بين العراق وبريطانيا العظمى، واستمرار الجهود لضمان الحصول على كافة المنافع المالية والاقتصادية والعسكرية من معاهدة التحالف الانكليزية - العراقية»، وتنص الفقرة الثانية على «اقامة علاقات

ودية مع تركيا وايران وافغانستان وحل كافة المسائل المتعلقة بين العراق والدول المذكورة» أما العلاقات العربية فتأتي في الفقرة الثالثة: «تعزيز العلاقة مع الدول العربية وبالأخص مع مملكة ابن سعود» (المصدر السابق - ص٤٥٣). وكان الصدام بين رشيد عالي الكيلاني من جهة والبريطانيين وحلفائهم من جهة أخرى قد تركز حول الموقف العسكري، أي الموقف من القوات المسلحة البريطانية، وبدقة أكبر حول حجم الدور الممنوح للقوات البريطانية في العمل على الأرض العراقية، التي كان البريطانيون وحلفاؤهم يصرون على جعلها قاعدة للعمليات العسكرية. ومما هو معروف أيضا أن مسألة «حلف بغداد» بابعادها السياسية والعسكرية لعبت دور المخفر في تقوية تحالف الضباط القوميين والوطنيين ودفعهم الى اسقاط السلطة في تموز ١٩٥٨.

وعند تمعن دور الجيش نجد أنه لعب دورا بارزا في الصراع السياسي وفق قاعدة الصراع القائمة أنذاك والمتمثلة بوجود خمس قوى أساسية: الجيش، العشائر، الكتل والأحزاب، العرش الملكي، الادارة البريطانية. وقد جرى استخدام قوتي الجيش والعشائر تبعا للمصالح التي تقتضيها سياسة وأهداف القوى الثلاث الأخيرة. الأمر الذي أدى الى تنامي دور الجيش وتزايد تأثيره في مجريات الحياة، كجزء من ممارسته لوظيفته الأولى: كجهاز قمع لمصلحة الدولة. وتعزز دور الجيش أكثر فأكثر حينما أسندت اليه على نحو مستمر مهمة قمع الانتفاضات والتمردات القومية والدينية والاجتماعية، والتي اصطدم بها في أحوال كثيرة بالمؤسسة العشائرية، مثبتا قوته وتفوقه الساحق عليها، معرضا القبائل المعارضة لسياسة الحكومة الى أعمال تنكيلية غاية في الشراسة والقسوة. وأبرز هذه الأحداث قمع الانتفاضة الكردية عام ١٩٣١ وما رافقها من تنكيل وتهجير للقبائل الكردية، والقمع المسلح للآشوريين في حزيران عام ١٩٣٣، رغم الغطاء الشعبي الخادع الذي سعت الدولة الى تضليل المواطنين به، مستثيرة فيهم عواطفهم الوطنية، وتمرد اليزيديين ١٩٣٥، إضافة الى قمع انتفاضة قبائل الديوانية عام ١٩٣٦ وما رافقها من أعمال بطش وأحكام ظالمة، والتي هي فصل من فصول القمع الطويلة التي مارستها المؤسسة العسكرية العراقية ضد التمردات العشائرية والفلاحية العراقية. إن هذه الأحداث لم توطد من دور المؤسسة العسكرية باعتبارها قوة قمع أساسية في المجتمع فقط، وإنما ساعدت أيضا على تزكية نزعة القمع لدى ضباط الجيش، جاعلة منها خصالا وطنية مشروعة ومحبذة و«باسلة». كما عززت في نفوس العسكريين الدور الخادع، الذي لعبوه لاحقا، والقاضي بأنهم أصحاب القرار الحاسم في اللحظات الفاصلة. ففي الأحداث السابقة برز نجم الضابط الكردي الأصل بكر

صدقي (تربى على يديه ضباط كثيرون منهم عبد الكريم قاسم)، الذي قام بزحف عسكري على العاصمة، بتأييد من جماعة الأهالي المعارضة، التي قادها جعفر أبو التمن، وبضغط مباشر ناتج عن الاحكام الجائرة التي مارستها حكومة ياسين الهاشمي ضد الشعب (منع الصحافة، حل البرلمان، الاستئثار بالسلطة، تقوية النفوذ المسلح لبعض القبائل واستخدامها في المعركة السياسية بشكل مباشر). لقد مهد ذلك كله للفريق بكر صدقي الطريق للقيام بأول انقلاب عسكري، بمساعدة القوى الاصلاحية، الأكثر ميلا من غيرها الى الشعب، والداعية الى تغييرات اجتماعية وسياسية جذرية. لقد بدأ الإنقلاب ببيان موجه الى «الشعب العراقي الكريم»، يقول: «لقد نفد صبر الجيش...». وبذلك افتتح انقلاب عام ١٩٣٦ سبيل التدخل العسكري العلني والمباشر في شؤون السلطة. ورغم أن بكر صدقي لم يظهر علنا الى الواجهة، في بادئ الأمر، إلا أنه سرعان ما أخذ يمد يده في شؤون السلطة، حتى استطاع مع كتلة العسكريين المؤيدة له أن يرغم من ساندوه على تقليص نفوذهم، ثم أخذ يبسط يده على مقدرات السلطة، التي اتخذت طابعا قائما على ممارسة أساليب التنكيل والنيل من الخصوم عن طريق الطرد والفصل والتسفير ونزع الجنسية وحتى أعمال الاغتيالات. كان ذلك هو أول انقلاب عسكري في الوطن العربي، وهو الأساس الذي سارت عليه الأحوال في العراق لاحقا. وقد أحصى جرجيس فتح الله المحامي ثمانية عشر انقلابا عنفيا مدنيا وعسكريا وشبه عسكري حدثت في العراق في فترة أربعة عقود فقط، منذ انقلاب بكر صدقي. (العراق في عهد قاسم - دار نبز للطباعة - ج٢ ص ٥٧٧). ومن الطريف أن تحل المملكة المتوكلية بعد العراق عربيا فيما يتعلق بتأريخ أول انقلاب عسكري، وهو الانقلاب الذي عرف بحركة الأحرار في اليمن، والذي قام في فبراير من عام ١٩٤٨؛ وقد ألقيت مسؤولية الانقلاب العسكرية على عاتق الضابط العراقي جمال جميل!

ولم يمهل القدر بكر صدقي طويلا، فقد أغتيل عام ١٩٣٧، ثم توالت محاولات الانقلاب العسكرية. ومن المفيد هنا أن نشير الى أن خطوة الإطاحة عسكريا بحكومة ياسين الهاشمي قوبلت باستحسان وتأييد من قبل القوى الوطنية، خاصة التيارات التي اتهمت بالميول الشيوعية والشعبية. وتلك مفارقة أخرى من مفارقات الواقع السياسي العراقي المميتة. وربما يكون مفيدا أيضا لو عرفنا أن شعارت التأييد التي قوبل بها الانقلاب كانت هي: «يحيا الجيش»، «يحيا الملك»، «يحيا الشعب»، وهي شعارات معروفة رفعتها وما زالت ترفعها كثير من الشعوب، مع فارق وحيد، فقد استعاض العراقيون عن «الله» بكلمة «الجيش»! وفي ظل هذا المزاج كان طبيعيا مثلا أن تتصدر

برنامج حزب الاصلاح الشعبي فقرة طويلة تخص الجيش، رغم أنه، كما أشرنا، حزب مدني، يمثل الفئات الأكثر ميلا الى الديمقراطية والاصلاح الاجتماعي والاستقلال السياسي. وحزب الاصلاح الشعبي تكوين جديد نابع من جماعة الأهالي اعلن عن قيامه في عام ١٩٣٧، أي بعد انقلاب بكر صدقي. لذلك عكس برنامجه في بعض وجوهه المتناقضة، ميولا تجمع بين الديمقراطية والارادة العسكرية: «في السياسة الداخلية: ا/ تقوية التنظيم الداخلي للدولة من خلال تطوير الجيش والقوة الجوية، وعن طريق التدريب العسكري لأعضاء المنظمات الشعبية واصلاح جهاز الشرطة كي تصبح تلك القوة قادرة ومستعدة للدفاع عن البلاد ضد الاعتداءات الخارجية. ب/ منح كامل المجال للتعبير الحر عن الأفكار وممارسة الحريات التقدمية الديمقراطية ج/ نشر الثقافة بين جميع طبقات المجتمع بصورة عادلة». (د. خالد التميمي- محمد جعفر أبو التمن – دار الوراق- وفي هذا النص من ص٤٦٠).

لقد أدرك القصر الملكي والبريطانيون وحلفاؤهم خطورة التطور الجديد في كيان المؤسسة العسكرية، لذلك جرت تغييرات واسعة وشاملة في المؤسسة العسكرية، تضمنت تسريح أعداد كبيرة من الضباط، يقال أنها وصلت الى ١٠٩٠ ضابطا عام ١٩٤٨. لكن ذلك لم يضعف من ميل الضباط في التدخل في الشؤون السياسية، بل على العكس، لقد أمدهم ذلك بسبل جديدة، جعلتهم يلجأون الى وسائل غاية في المهارة والسرية في مجال التنظيم والاعداد الدقيق لأساليب الانقضاض على السلطة.

إن نظرة متفحصة الى تاريخ الحكم في العهد الملكي، تكشف لنا أن مدة الحكم الاجمالية التي تولى فيها العسكريون رئاسة الحكومة تبلغ أكثر من خمسة أضعاف مدة حكم المدنيين. فقد حكموا لمدة تزيد على ثلاثين عاما مقابل أقل من خمس سنوات هي إجمالي فترة تولي المدنيين لمنصب رئيس الوزراء. علما أن بعض الحكومات المدنية كانت واقعة تحت تأثير الجيش المباشر كحكومتي الكيلاني الثالثة والرابعة. ومن المعروف أن الكيلاني قد استمرأ لعبة الاسناد العسكري لرئاسته، فقد قام بتكرار محاولاته الانقلابية حتى ضد الجيش نفسه، حينما سعى، في وقت لاحق، بواسطة العشائر وبعض العسكريين وبدعم عربي خارجي الى التخطيط لانقلاب ضد عبد الكريم قاسم في ٩/ ١٠ كانون الاول ١٩٥٨.(أوريل دان – العراق الحديث – دار نبز للطباعة – ج١ ص ١٦١). لقد غدا الجيش منذ حكومة حكمت سليمان عنصرا أساسيا في الحياة السياسية، لا يكتفي فقط بلعب دور قمع التمردات والمحافظة على السلطة وادارتها في الخفاء، بل أخذ يظهر علنا بمظهر المراهن والمرجح لعملية صعود ونزول الكتل

السياسية. إن سلسلة الاحداث اللاحقة التي جرت تحت تأثير الضباط: الضباط السبعة في ديسمبر ١٩٣٨ واغسطس ١٩٣٩ بالتواطؤ مع نوري السعيد، وانقلاب العقداء الأربعة ١٩٤١ ضد الحكومة والإدارة البريطانية، وحركة رشيد عالي الكيلاني، الذي يعد أقوى رؤساء الحكومات المدنيين، والذي دفعه الواقع الجديد الى اللجوء الى قوة الجيش والضباط ذوي الميول القومية في مواجهة ضغط العرش والانكليز وكتل العسكريين ذوي الثياب المدنية. إن مواقف الحكومات المتعاقبة وسياسة الوصاية التي مارسها عبد الاله، قادت كلها الى أن «ينفد صبر الجيش» مرة أخرى، «باسم الشعب أيضا ومن أجله» في صبيحة ١٤ تموز ١٩٥٨، حيث جاءت حكومة جديدة تحت قيادة عسكريين محترفين، تقلد فيها الضباط قمة السلطة: رئاسة مجلس السيادة ورئاسة الوزراء ونائبه، وشغل كثير من الضباط إضافة الى وظائفهم العسكرية وظائف مدنية حساسة في المحافظات والوزارات والإدارات المتنوعة. إلا ان ذلك لم يقلل من الأهمية الكبيرة والفريدة، التي أوجدتها ثورة تموز، في مجال تركيب الحكومة وقيادة السلطة (مجلس السيادة)، الذي كان شكلا غير مألوف في التجربة السياسية العراقية. فقد شغلت تيارات من مختلف القوميات والطوائف والأحزاب السياسية المعروفة مقاعد في السلطة، حيث سعت قيادة الثورة بعناية شديدة على أن تكون تركيبة مجلس السيادة ممثلة للقوى الدينية والعرقية والطائفية: سنية، عربية، كردية، شيعية، بقيادة سنية وفق التقسيم الطائفي المتوارث، ومثل في الوزارة وزراء من أحزاب البعث، والاستقلال، والحزب الوطني الديمقراطي، والديمقراطي الكردستاني، ووزير ماركسي قريب الصلة من الشيوعيين، إضافة الى وزيرين قوميين مستقلين. وكان ذلك التشكيل أوسع تمثيل سياسي في تاريخ العراق الحديث، يقوم على مبدأ تقاسم السلطة.

ولكن من ناحية أخرى، حل الجيش، بثورة ١٤ تموز ١٩٥٨، محل «الشكل النيابي» وحكومة تحالف المالكين والعسكر ذات الثياب المدنية، التي اختتم الحكم الملكي حياته بها، وتحول لقب «الزعيم»، ذي الصفة العسكرية الى لقب للقيادة المطلقة، مفتتحا باب التفنن للعسكريين اللاحقين في مجال اختراع الرتب الملائمة: المشير، والمهيب! ولا بد من التأكيد هنا، على أن تركيبة القيادة والحكومة العراقية، سارت باتجاه تغليب الطابع العسكري في وزارة عبد الكريم قاسم الثانية شباط/فبراير ١٩٥٩ أكثر مما كانت عليه قياسا بالوزارة الأولى. فقد ضمت القيادة من العسكريين نجيب الربيعي كرئيس لمجلس السيادة، وعبد الكريم قاسم رئيسا للوزراء ووزيرا للدفاع، وعبد السلام عارف نائبا لرئيس الوزراء ووزيرا للداخلية، والزعيم ناجي طالب وزيرا للشؤون الاجتماعية. أما في

الوزارة الثانية فقد احتل العسكريون اضافة الى المواقع السابقة الوزارات التالية: الصحة والتعليم والدولة، التي شغلها الزعيم محمد عبد الملك الشواف، والزعيم الركن محي الدين عبد الحميد والزعيم فؤاد عارف. (حنا بطاطو - العراق - مؤسسة الابحاث العربية ج٣/١٥٥). أما «النوايا» المتعلقة بالتحول نحو الحكم المدني فلم يكتب لها الظهور، ولم تكن مطلبا ملحا في نظر الأحزاب المتصارعة.

إن عقد مقارنة سريعة بين القانون الأساسي العراقي لعام ١٩٢٥ والدستور المؤقت لعام ١٩٥٨، الذي ألغى القانون الأساسي في ٢٧ تموز ١٩٥٨، تكشف لنا دون ابطاء تفشي الروح العسكرية في روح ونصوص الدستور المؤقت. ورغم أن الدستور المؤقت كان مجرد اجراء سريع اقتضته ظروف التغيير السياسي في الحكم عقب قيام ثورة تموز، فقد صدر بعد اسبوعين من قيام الثورة، إلا إنه عكس في جوهره مزاج العسكريين وطرق تفكيرهم. فقد ألغى الدستور المؤقت ما يتعلق بشكل نظام الحكم، الذي حدده دستور عام ١٩٢٥ بأنه «نيابي»، والغيت كل المواد المتعلقة بالسلطة التشريعية، التي هي جوهر القانون الأساسي، خاصة المادة الثامنة والعشرين من الباب الثالث المتعلقة بالسلطات: «السلطة التشريعية منوطة بمجلس الأمة مع الملك، ومجلس الأمة يتألف من مجلس الأعيان والنواب، وللسلطة التشريعية حق وضع القوانين وتعديلها، والغائها». وحل محلها في الدستور المؤقت «مجلس السيادة» المكون من ثلاثة أعضاء (برئاسة عسكري)، ومجلس الوزراء (رئيسه ونائبه عسكريان)، الذي هو السلطة التنفيذية. وقد خص الجيش بثلاث فقرات من أصل إثنتي عشرة فقرة هي قوام الباب الثاني، المتعلق بـ «مصدر السلطات والحقوق والواجبات العامة». وفي الوقت الذي تؤكد المادة السابعة من الباب الأول من القانون الأساسي على أمور أساسية عدة، منها ما يتعلق بأداء الخدمة العسكرية: «لا يجوز القبض على أحدهم أو توقيفه، أو اجباره على تبديل مسكنه، أو تعريضه لقيود، أو إجباره على أداء الخدمة في القوات المسلحة إلا بمقتضى القانون، أما التعذيب ونفي العراقيين الى الخارج فممنوع بتاتا»، فإن المادة ١٦ من الدستور المؤقت تجعل الخدمة العسكرية شرفا وطنيا: «أداء الخدمة العسكرية شرف للمواطنين». (المجلة العراقية لحقوق الانسان/- العدد١/٢ -٢٠٠٠) ومما لا شك فيه إن أحكام القانون الأساسي لا تشبه الواقع الفعلي، فقد حفلت مراحل العهد الملكي المختلفة بانتهاكات ملموسة لكل الحقوق المنصوص عليها دستوريا. لكنها رغم ذلك كانت تحمل، ولو نظريا، شكلا دستوريا يقوم على أصول الحكم النيابي، البرلماني، جرى الاستغناء عنه تماما في برامج العسكريين والأحزاب في المراحل اللاحقة.

كان تحالف عارف – البعث في انقلاب رمضان ١٩٦٣ درسا بليغا للطرفين. فمن المعروف أن الصدام الأساسي بين عارف والبعثيين قد تمحور في يونيو عام ١٩٦٣في نقطة «متفجرة» واحدة، هي السيطرة على الأجهزة شبه العسكرية: الحرس القومي، أو بالاحرى: تحديد قيادة السلطة. لمن السلطة، للجيش أم للحرس القومي؟ وكانت النتيجة المباشرة هي فوز الاتجاه العسكري بقيادة عبد السلام عارف مدعوما بالقوميين وحتى ببعض العسكريين البعثيين أيضا. ولو قدر للمرء الاستمرار في تحليل دور المؤسسة العسكرية العراقية ونظام الحكم بنفس الطريقة التي تم فيها تحليل النظام الملكي، لتوصل المرء الى نتائج غير مبهجة على الاطلاق. فمن المعروف أن عبد السلام عارف سعى الى تثبيت وترسيخ دور القوات المسلحة في قيادة السلطة من خلال ابتداعه لنص دستوري في مايو ١٩٦٤، أعطى بموجبه الحق لما يعرف بمجلس الدفاع الوطني بمشاركة مجلس الوزراء عند تعيين رئيس الجمهورية. ولما كان مجلس الدفاع هذا يضم القيادات العسكرية العليا، والتي تكون ١٢ عسكريا من أصل ثمانية وعشرين عضوا، فإن ذلك يعني، من دون لبس، القضاء على أي أمل في اختيار رئيس مدني. وقد تحقق ذلك بالفعل عقب مصرع عارف. فقد برز الصراع مجددا في صفوف القوميين على قيادة السلطة، وكاد يسفر عن فوز الاتجاه المدني. فقد حصل مرشحه: عبد الرحمن البزاز على ١٤ صوتا مقابل ١٣ صوتا لصالح عبد الرحمن عارف. إلا أن نتيجة التصويت حسمت لصالح الاتجاه العسكري. وبذلك أصبح عبد الرحمن عارف رئيسا للجمهورية في ١٧ ابريل ١٩٦٦. ورغم *فشل الاتجاه المدني في كسب منصب رئاسة الجمهورية، إلا أن فشل* الجهاز العسكري في تجميع العدد الكافي من الأصوات للفوز بقيادة السلطة، يدل على ان الواقع السياسي والمزاج الوطني آنذاك كان يدفع باتجاه التخلص من هيمنة الجيش على السلطة والحياة. لكن تلك المواجهة كشفت من جانب آخر أن هزيمة العسكر لم تكن ممكنة في تلك اللحظة. لذلك سحب البزاز ترشيحه، بعد تشبث العسكريين بمرشحهم، وبذلك ضمن البزاز لنفسه رئاسة الوزراء. ورغم أن السلطة أديرت عسكريا من قبل رئيس الجمهورية الجديد إضافة الى ما عرف بمجلس الدفاع الوطني، فلم يمكث البزاز طويلا في الحكم، فقد أرغم على الاستقالة، بسبب سعيه الى تقليص نفقات الجيش، إضافة الى سعيه الى وقف الحرب ضد الشعب الكردي. والأمران يتعارضان مع توجه المؤسسة العسكرية. وقد حل محل البزاز رئيس وزراء يجمع في يديه أكثر من خيط، هو اللواء الركن المتقاعد ناجي طالب، الذي تولى مناصب في حكومة قاسم والبعث وعارف. بيد أن ذلك لم يرق للعسكريين أيضا، مما اضطر عارف الى تولي رئاسة الوزارة بنفسه

في ١٠ مايو ١٩٦٧، وقد ضمت وزارته أربعة عسكريين إضافة الى أربعة نواب لرئيس الوزراء من العسكريين أيضا! ثم تلاه في رئاسة الوزراء في ١٠ تموز ١٩٦٧ العقيد طاهر يحيى التكريتي، وهو بعثي سابق.

كانت الأزمة العميقة التي برزت في نهاية عام ١٩٦٧ قد تركزت مجددا بالصراع بين العسكريين علنا، وقد غذت هزيمة الخامس من حزيران وضعف السلطة الأزمة ومدتها بدوافع جديدة، الى الحد الذي أخذت فيه كتلة البكر – عماش – حردان تطالب من دون خفاء بتكوين حكومة عسكرية قومية قوية، ولا تستر نواياها، بل كانت تقوم بتعليق نداءاتها في الشوارع متضمنة اسماء ممثليها العسكريين، باعتبارهم منقذين للوطن من الأزمة. كما قاموا بمسيرة – حفنة قليلة من الأفراد – عبر شارع الرشيد في بغداد، يتقدمها أحمد حسن البكر، معلنين فيها استعدادهم لتكوين حكومة بديلة، مهمتها انقاذ البلاد، قبل أن ينفد صبر الجيش مرة أخرى!

كان الشارع السياسي يعيش قلقا شعبيا، وكان اليسار ممثلا بالشيوعيين يتطاحن مع بعضه لغرض ايجاد طريق يوصل الى السلطة، التي كانت بعيدة تماما عن أياديهم. أما الأحزاب التقليدية الموروثة من زمن الملكية فقد اختفت من الحياة، وتمزق شمل القوميين، في حين كانت فئات العسكريين تعد العدة *للوصول الى السلطة* وتتسابق *لخلق* تكتلات تقود الى ذلك. لذلك جاءت مراهنة عبد *الرزاق النايف* مدير *الاستخبارات* العسكرية، وابراهيم الداوود قائد الحرس الجمهوري على تجمع البعث خاطئة تماما. ولا يُعرف إن كان هذا هو أيضا رأي «الأيادي الاجنبية» التي سهلت لهما الوصول الى السلطة! فقد اعتقدا أنهما يستطيعان اعادة تجربة عبد السلام عارف مع البعث متى أرادا. لكن تجربة البعث مع عارف جعلت البعث يعجل بتصفية حليفيه اللذين أوصلاه الى السلطة. فحينما تسلم البعث السلطة، كان ما يزال يعاني بشدة من الدرس الأكبر: خيانة العسكريين له. ولما كان البعث يعاني من تجربة فشل ميليشياته السابقة، فلم يقم بتكرار تجربة بناء الحرس القومي علنا، وإنما جرى تحويل مؤسسة البعث بكاملها الى مؤسسة عسكرية – استخبارية بثياب مدنية. ثم جرى بعد ذلك، عقب التخلص من العسكريين التقليديين البعثيين، تحويل المجتمع بأسره الى مجتمع محارب. مجتمع مؤسس على القوانين العسكرية: التعبئة العامة، قوات الاحتياط، الجيش الشعبي، الفدائيين، الأشبال، إطالة فترة الخدمة العسكرية، شمول خريجي الكليات بالخدمة العسكرية، إضافة الى ما صاحب تلك الاجراءات من ترتيبات اجتماعية واقتصادية وثقافية وأمنية: القرى العصرية أو البيوت النمونجية، الطرق السريعة، تجفيف

الأهوار، التهجير القومي، الصناعة العسكرية، أدب وثقافة القوة، وذلك ما عنيناه بعسكرة الحياة.

لقد أدرك صدام مبكرا أن استمرار القتال في شمال العراق سيكون الخرم الذي سينفذ منه العسكريون الى قيادة السلطة، (عقدة صدام والبعث المزمنة)، وهي لم تستكمل بعد وسائل بناء مؤسساتها الحكومية والأمنية والعسكرية. لذلك عجل في عقد الهدنة التاريخية مع قيادة الحركة الكردية في الحادي عشر من آذار عام ١٩٧٠، بعد ان أخذت المعارك ضد الشعب الكردي تتصاعد حدة، لتصل في ٨ آب ١٩٦٩ الى حد قيام الجيش باعمال تنكيلية بربرية ضد القرى الكردية؛ ولكن لم تكد تمضي سوى سنوات قلائل، هي السنوات التي رتب فيها بيته الداخلي، حتى نراه يعود في آذار من عام ١٩٧٤ الى الهجوم العسكري الواسع على منطقة الحكم الذاتي، معلنا رسميا انهيار اتفاقية الحكم الذاتي وبيان آذار ١٩٧٠، ثم يقدم على توقيع اتفاقية الجزائر في ٦ آذار ١٩٧٥ مع شاه ايران، والتي مكنته من أن يخوض، بعد تعبئة سياسية وعسكرية شاملة، الحرب ضد شعبنا الكردي، محققا نجاحا كبيرا في المعارك، وبعدها بخمس سنوات فقط عاد ليعلن الحرب ضد ايران. وتؤكد مصادر يمنية أن صداما كان يعد لارسال قوات الى شمال اليمن لغرض سحق السلطة في الجنوب عسكريا، وقد عدل عن ذلك المشروع تحت ضغوط عربية، خاصة من الجزائر. (الشرق الأوسط – ٢٨/٥/٢٠٠٠) وبدلا من ذلك سارع الى قبول العرض الامريكي باعلان الحرب على ايران. وبعد توقفها بسنتين قام بغزو الكويت، ثم واصل مواجهته المسلحة، الوهمية، لأكثر من عشر سنوات ضد التحالف الغربي. إن صدام لا يفوت فرصة، مهما كانت صغيرة، دون أن يهتبلها لغرض اعادة تعبئة المواطنين عسكريا، على نحو دوري، كلما أحس بضعف كيانه، وكلما شعر بالحاجة الى لملمة أطراف الشعب والوطن المبعثرة ووضعها في قبضته. وحتى حينما قامت انتفاضة الأقصى في فلسطين المحتلة قام صدام في اكتوبر ٢٠٠٠بتعبئة ربع مليون عراقي! وسارع بإقامة المعسكرات!! (الشرق الأوسط – ١١ أكتوبر ٢٠٠٠). وبعد مرور أربعة أسابيع فقط ارتفع عدد المنخرطين في «الاستعداد القتالي»، وفقا لمصادر السلطة نفسها ووكالات الأنباء العالمية الى مليوني شخص، ثم الى عدة ملايين أخرى!! لماذا؟ لقد إعتاد صدام على إدارة الحياة من خلال الحرب، فهو لا «يعرف» كيفية تسيير دفة الحياة وإدارتها إلا بطريقة عسكرة الحياة. فذلك هو النمط الوحيد للحكم الذي يعرفه ويتقن ممارسته. إن كل الرؤساء، حتى العسكريين خلعوا ثيابهم العسكرية عند توليهم قيادة السلطة، بينما يفعل قادة العراق العكس. إذ يتشبث مدنيوهم بثياب العسكر، حتى وزير

صحتهم. إنها عسكرة الحياة كمنهج لإدارة المجتمع. إنها محاولة نفسية وسلوكية للانتصار على خيبة عام ١٩٦٣، الانتصار على مكر العسكر الذين غدروا بالحرس القومي، والانتصار على هشاشة تنظيم الحرس القومي، الذي لم يصمد أمام قوة الجيش وغضب الشعب. لذلك فقد ابتكر صدام حسين مزيجا جديدا من الحكم، يجمع بين قوة الجيش وقسوة الحرس القومي، على قاعدة عريضة اسمها الولاء للحزب الجماهيري والدفاع عن الوطن.

وقد أضافت فترة ما بعد حرب الخليج الثانية الى وسائل الإدارة العسكرية لجاما حكوميا أكثر قسوة، وأكثر فعالية اجتماعيا ونفسيا وإداريا، عندما فُرضت بواسطة ما يعرف بـ «الارادة الدولية والمجتمع الدولي!» وسيلة جديدة لإذلال الشعب العراقي وربطه ربطا محكما بالسلطة، حينما جُعل الشعب بأسره يقف طائعا، مقهورا، جائعا، مثل وطن للشحاذين على أبواب السلطة طلبا للبطاقات التموينية وللحصة الغذائية. إن نظام الحصص، الذي يظهر السلطة العراقية بمظهر المحسن الكريم، ويظهر الشعب كجيش كبير من المتسولين هو أفضل وأسهل وسيلة من وسائل إدارة المجتمع والسيطرة عليه في ظل ضعف المؤسسة العسكرية. فبعد حرب الخليج الثانية تسارع الصراع في قلب مؤسسة الحكم، الأمنية والعسكرية على وجه الخصوص، مما أدى الى إضعاف سيطرة السلطة على المجتمع، ومما أدى الى تزايد اجتراء الناس على السلطة. إن نظام الحصص هو البديل العسكري، ذو الثياب المدنية، لقيادة المجتمع في ظل ضعف هيبة السلطة، وهو بديل جرت صناعته دوليا، لغرض منح النظام أطول فترة ممكنة للإمساك بخناق الشعب. فقد غدت الحصص هي العقوبة القانونية التي تمارس ضد العوائل التي تبدي شيئا من الاعتراض على مأساوية الواقع، وغدت البطاقة هي العقاب الجماعي لمجتمع كامل. إن نظام الحصص حول المجتمع العراقي المنهك، المتعب من جراء الحروب والمآسي والظلم المستديم الى معسكر اعتقال كبير تديره السلطة، وحوله في الوقت نفسه الى رهينة كونية تديرها قوى دولية ميتة الضمير.

من ذلك نرى أن البعث لم يكن مسؤولا وحده عن بناء الثقافة والتربية العسكرية في المجتمع، لكنه إمتلك بجدارة مهارة كونه أفضل من استخدمها لأغراض الشر على نطاق واسع. إن التربية العسكرية وتمجيد القوة العسكرية تتغلغل في ثقافة الشعب تغلغلا عميقا، فهي تقطر في أفواههم مع الأناشيد المدرسية الأولى، وتطبع سجلات مواليدهم، التي جعلها العسكر موحدة بيوم واحد، لعدة أجيال، كسلاح إداري من أسلحة التعبئة الوطنية الصارمة.

إن إعادة فهم ما جرى من زاوية مغايرة لما اعتادت القوى السياسية العراقية النظر فيها الى التاريخ الوطني الحديث لشعبنا أمر ضروري، ستمكننا من فتح ثغرات في نظام الفكر المهيمن على العقول لسنين طويلة، وستمكننا من التخلي عن كثير من المسلمات، التي ظننا سهوا أنها صائبة، أو التي جعلتنا نبسط بشكل فظ ومخجل الأحداث السياسية الجسيمة، فيما يتعلق بأمور كثيرة، كقضية التحالفات والعلاقات الاقليمية، والحرب، ومعنى المواطنة والوطنية، وحتى طبيعة ومحتوى الحياة والعلاقات الاجتماعية والثقافية، سواء في الداخل أو في الخارج، كما سنوضح لاحقا.

هذا عرض مقتضب، مركز لسبل إدارة الحياة السياسية في العراق. وهو لمحة ضرورية، لأنها تكشف لنا أن خيارات العمل الديمقراطي كانت أكثر من بعيدة عن أهداف القوى السياسية العراقية. وحتى الفترات التي سميت بـ «الديمقراطية»، كانت مجرد فترات لاقتسام السلطة، ضمن «خندق واحد»، لا لتداولها ديمقراطيا، وخاصة الفترة التي عرفت بالجبهة الوطنية، التي حصل فيها الشيوعيون على حقيبتين وزاريتين مهملتين: الري والدولة!!! أما الوزيران الشيوعيان فقد أنتقيا من قبل البعث انتقاء. أولهما: مكرم الطالباني، لغرض ايجاد وسيلة اتصال مع أطراف الحركة الكردية، والذي ظل يزاول نشاطه هذا حتى وهو بلا وزارة، وتنسب بعض المصادر السياسية الى مكرم *الطالباني شرف تقديم معلومات مرسلة من قبل المخابرات السوفيتية عن المحاولة* الانقلابية التي قام بها اللواء عبد الغني الراوي واللواء العاشر المدرع في يناير ١٩٧٠، والى فترة وزارته في زمن الجبهة الوطنية تنسب خطط تجفيف الأهوار، التي ظلت سرا، ولم يكشف عنها ولم تصبح جريمة إلا بعد خروج الشيوعيين من العراق، فاصبحنا لا نجد عددا من صحافتهم خاليا من البكاء على الأهوار المنكوبة! وقد صور الصحفي السويدي جان غيو في عام ١٩٧٦ مشاريع تجفيف الأهوار، التي أسماها «الجنة»! أما الآخر فهو عامر عبد الله، الذي تولى مهام رسم صورة الواقع السياسي لصالح الرفاق الحلفاء. وقد كان معنيا بمتابعة نشاط الحركة السياسية العراقية المعارضة للسلطة، وعلى وجه التحديد: بقايا القيادة المركزية، الحركة الشيعية، القوميين، إضافة الى صلاته الأممية، وقد انتفت الحاجة اليه تماما في أواخر السبعينيّات، واليه تنسب مبادرة «تذويب الحزبين في حزب واحد». لذلك كانت «الجبهة الوطنية والقومية التقدمية» – لاحظوا مقدار الحرص على دقة التعابير– مرحلة خاصة، مبكرة وأساسية من مراحل تحويل المجتمع الى مجتمع عسكري، ومرحلة من مراحل تحويل البعث الى قوة عسكرية، خالية من البعد الايديولوجي، ومن مركزة السلطة بيد شخص واحد هو صدام حسين. لقد

استخدم البعث الجبهة كغطاء ايديولوجي لتصفية اليسار والقوى الدينية والكردية والقومية علنا، ولتصفية الشيوعيين أنفسهم بكل اتجاهاتهم، كما استخدمها داخليا لمواجهة الخط السياسي - الأيديولوجي في حزب البعث نفسه، الذي سحق بصورة دموية مرعبة. وبهذا وضع المجتمع بأكمله أمام الخيار الوحيد الذي كان صدام يدفع الشعب باتجاهه: الحزب الواحد والمجتمع العسكري.

وفي هذا السياق، لم تكن الحرب العراقية الايرانية، كما يشاع أيضا، وليدة لحظتها. فلم يكن ممكنا لقوات ضخمة قدرها أربع عشرة فرقة عبور الحدود الى بلد مجاور ، ثم الانتشار على جبهة طولها ١٢٠٠ كم، من دون تهيئة عسكرية واستعداد قتالي كامل وضمانات دولية. وبهذا الصدد تذكر السكرتيرة الشخصية لصدام حسين خالدة عبد القهار في مذكراتها، أن لقاءات واتصالات ومشاورات مكثفة وواسعة جرت بين مسؤولين عراقيين كبار، مثل عدنان خير الله وطه الجزراوي وسعدون حمادي وطارق عزيز وأجهزة حكومية وامنية امريكية وأوروبية، منها لقاءات وتبادل معلومات مع وزير الخارجية الأمريكي ومساعده ورئيس الأركان العامة للقوات الفرنسية، هدفها تزويد العراق بالسلاح والتمهيد السياسي والعسكري للحرب. (سكرتيرة صدام تتكلم - الزهراء للاعلام - القاهرة - ص١٣١)، من دون شك كان الدور الأمريكي، له الثقل الأعظم في قرار الحرب. فأمريكا أرادت تعويض فشلها في المواجهة مع الثورة الايرانية، وأرادت معاقبة الثورة الايرانية وهي في مهدها. كما راهنت على امكانية بعث الروح في الرموز العسكرية الايرانية، بتأليب الجار والمنافس التقليدي الأضعف على مر عصور طويلة. ولم تكن أمريكا بغافلة عما سيخلقه انتصار العراق على ايران من وضع عسكري جديد لمصلحة قوة متذبذبة، في بلد ضعيف الولاء تاريخيا للأمريكان. إن انتصار العراق كان سيجعله القوة الاقليمية الضاربة في المنطقة. وهذا أمر لا يتفق مع مصالح أمريكا وحلفائها، لأنه كان سيشكل تهديدا لدول الجوار الحليفة: دول الخليج، وإخلالا بميزان القوى العسكري مع الدول ذات المصالح العسكرية والسياسية المشتركة: اسرائيل وتركيا. لذلك كانت أمريكا تفضل خيارا آخر، هو تقوية دور المملكة العربية السعودية، لكي تكون القوة الاقليمية البديلة لشاه ايران. لكن تردد السعودية في قبول هذا العرض أفسد الأمر على الأمريكان، ووضعهم أمام خيار وحيد هو دفع العراق الى حرب استنزاف، غير قابلة للحسم. حرب بلا نهاية، مثل حرب الخليج الثانية، التي لا نهاية لها.

كان سبب احجام السعوديين عن لعب الدور الاقليمي يعود الى خشية العائلة المالكة على نفسها. ففي تقديرهم إن تطور المؤسسة العسكرية، وتحولها الى قوة اقليمية فاعلة،

سيؤدي الى تقوية نفوذ وسلطة قيادات الجيش والجيش عموما، بما لا يمكن التنبؤ به وبعواقبه، كما انه سيضع على كاهلها التزامات قومية هي في غنى عنها. لقد تُرك الأمر لصدام، ولبى هو الأمر، فراح يقدم أبناء بلده وقودا مجانيا في محارق متواصلة. وفي هذا الجانب يكمن واحد من أسرار الخلاف الكبير، الذي نشأ بعد ايقاف الحرب العراقية الايرانية: المطالبة العراقية بفواتير الدم العراقي، تحت ذريعة المطالبة ببعض عائدات النفط. كان الدم هو المقصود لا النفط. ولذلك يصر الأمريكان من طرفهم خلال السنوات العشر الماضية، التالية لحرب الخليج الثانية على تذكير صدام يوميا بأن الاتفاق لا يخص شيئا آخر غير النفط، فدماء البشر لا فواتير لها في عرفه وفي عرفهم، وبذلك أرغم على أن يظل يدفع نفطا ودما. فقد كان ذلك هو ما اتفقوا عليه عند غزو إيران!

هذه هي حقيقة الحرب «المقدسة»، التي تغنى بها الشعراء وصورها القصاصون ومجدها الصحفيون والكتاب. كانت حربا رخيصة، قادها مجانا رجل عصابي وجاهل، سحق فيها الشعب سحقا، وبدد موارده، وتمكن فيها «القائد» من ادارة السلطة بالطريقة التي يعرفها ويهواها: عسكرة الحياة بأكملها، بما في ذلك عسكرة الثقافة، تحت شعار: أدب المعركة، وثقافة الحرب، والتي أنجبت مسابقات قادسية صدام ونص المعركة وقصيدة الفاو ونص الفاو، ثم بعد حرب الخليج الثانية أدب وثقافة الحصار. لقد انخرط عدد كبير من الأدباء «طواعية» أو كرها في المعركة الثقافية، مساهمين في رسم صورة بطولية، لحرب خالية من البطولة. ولم يكن ذلك سوى تتويج ثقافي مشين لسياسة العنف وعسكرة المجتمع، التي يقودها صدام حسين.

إن دراسة الواقع السياسي العراقي وعلاقته بالأدب تتطلب منا أيضا فهم بعض جوانب الشخصية العراقية، وتحليل مكوناتها العامة التاريخية، لكي تغدو حركة الأشياء أكثر وضوحا. ومما لا شك فيه أن السنوات الماضية أثارت تساؤلات كثيرة حول هذا الموضوع: طبيعة الشخصية العراقية. وهي شخصية فريدة بحق، لم تدرس بعناية فائقة، وظلت الآراء المتداولة عنها مأخوذة في الأغلب عن مرجع واحد، ونعني به د. علي الوردي، الذي بدأ هو الآخر ينال قسطا من التحليل على يد بعض الباحثين، الذين يريدون اعادة النظر بالمسلمات الشائعة. ويبدو ان هناك توجها واسعا يهدف الى تفحص باطن الشخصية العراقية، بعد أن طال عذاب المجتمع وانعدمت سبل الحل وضاقت الحال بالناس. وربما لا أكون مخطئا لو قلت أن عدد مجلة عيون رقم ١٠/٢٠٠٠، المكرس لدراسة الثقافة العراقية، يعرج بقوة، لدى أغلب المساهمين فيه، على موضوع الشخصية، بشكل لم يسبق له مثيل. وهذا يعكس ميلا مشتركا لدى الجميع، رغم

اختلاف وتفاوت سبل النظر الى الموضوع. وهذا الانشغال مسعى محمود، لو أنه أخذ بدراية وتبصر وفتحت أمامه سبل التحليل والجدل العلمي، ولو لم يؤخذ باستسهال- كما استسهلت أمور جدية كثيرة من قبل - قد يقود الى الحط من طبيعة هذه الشخصية وجعلها موضع شبهات. وهو مسلك نهجه النظام بشكل مستمر في ثلمه لخصوصيات شرائح كثيرة من أبناء الشعب العراقي، تحت نرائع سياسية ومذهبية وعرقية أو حتى مناطقية.

وأول ما يواجهنا عند دراسة هذا الجانب هو أن الشخصية العراقية غير مجهولة الطبيعة، بل نستطيع أن نجزم ان صعوبة دراستها تكمن لا في قلة التعريف بها، بل على العكس تكمن في أنها خصت بأوصاف قديمة، شائعة، أضحى من العصي القيام بتحليل ما لها من دون الوقوع تحت براثن هذه الوصفات الجاهزة. فقد خصت بالوصف والتحديد أكثر من غيرها منذ زمن طويل، وارتبط وصف الشخصية بتقلبها، ومزاجها الميال نحو التبدل المتطرف. ومن ضمن ما قيل وجرى مجرى المثل عن العراقيين وصفهم بأنهم أهل «شقاق ونفاق». وهذا ملمح يندرج ضمن ما أشرنا اليه من تناقض في مكونات الشخصية، التي دفعت الاكاديمي العراقي د. على الوردي الى استخدام مصطلح من مصطلحات العصر لتوصيف الشخصية، ناعتا إياها «بازدواج الشخصية». (راجع سليم مطر - مجلة عيون - العدد ١٠/ ٢٠٠٠، تجد فيه تحليلا عن آراء الوردي). وقد أخذ هذا الازدواج أو التناقض الحاد في المواقف مأخذا مختلفا من قبل الدارسين. ومن أبرز الآراء في هذا الصدد دفاع أبي عثمان الجاحظ (نحو ٧٧٥/ ٨٦٨)، عن الشخصية العراقية. فقد لاحظ الجاحظ بما عرف به من ملاحظة دقيقة واتزان ورجاحة عقل ومعرفة بأحوال وعادات الناس وطبائعهم، أن أهل العراق هم أهل نظر وفطنة، وهما أمران يورثان الخصام والاختلاف في الآراء. وقد عدّ المسعودي العراق «سرّة الأرض وقلبها»، ووصف العراقيين قائلاً: «فظهر منهم الدهاء.. وقويت عقولهم، وثبتت بصائرهم»،، «وأهله أعدل الألوان، وأنقى الروائح، وأفضل الأمزجة، وأطوع القرائح، وفيهم جوامع الفضائل وفوائد المبررات...». ولا غرابة بعد ذلك لو عزا كثيرون الى العراقيين فضل خلق وتطوير الجدل في النحو العربي (مدرستا البصرة والكوفة)، وكذلك تطوير البعد العقلي للفكر الاسلامي: المعتزلة، وأخوان الصفا، ويصل الأمر الى حد ان بعضهم يعطيهم السبق في الخروج على عمود الشعر العربي، وهو الخطوة التجديدية الكبيرة التي شهدتها القصيدة العربية الموروثة من زمن ما قبل الاسلام. وربما يحاول بعضهم أيضا أن يربط بين ذلك وعملية تجديد الشعر العربي المعاصر: الشعر الحر.

حيث يسجل هذا التغيير أيضا باسم عراقيين، رغم ان العراق لم يكن سباقا بنفس الدرجة في مجال النهضة مثل مصر. إلا أن عناصر التغيير قوميا ظهرت بوضوح أكبر في العراق، في مجال الشعر على وجه التحديد باعتباره فنا موروثا. تلك الأمثلة وغيرها كثير تسجل ثقافيا لصالح ما سمي بالشخصية «العراكية، الخصامية»، التي نعتت بالازدواجية. ولكن، ربما لا يرى الجميع في طباع هذه الشخصية شيئا يسجل لصالحها. ففي رحلات ابن بطوطة (١٣٠٣- ١٣٧٧) «تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الاسفار»، نجد ما يخالف ذلك. ورغم تحامل ابن بطوطة المذهبي الواضح، ضد شيعة العراق، إلا اننا لا نستطيع أن ننكر أمانته في مشاهداته تلك، رغم اقتضابها. فقد سجل في موضعين، كربلاء والحلة، الخصومات الكبيرة بين الناس، وعدها جزءا من طبائعم (ص ٢٣٢-٢٣٣). وحينما نتأمل تلك الأمثلة، نجد أن من يسعون الى أخذ قول الجاحظ والمسعودي كتزكية وتطهير للشخصية، إنما لم يعوا تماما خصوصية تلك الأقوال. كما ان من يحاول تعميم مشاهدات ابن بطوطة، وهي مدونة في حقبة انحطاط المجتمع العربي الاسلامي سيرتكب خطأ مشابها. وفي حقيقة الأمر إن الشخصية العراقية تكونت عبر التاريخ من امتزاج فريد لثقافات وأعراق وشعوب عديدة، متباينة ومختلفة، وهذا أمر معروف للجميع. وهنا لا بد أن ننوه الى أن كل شعب هو تكوين فريد بذاته، حتى الشعوب المصنوعة حديثا، كالمجتمع الأمريكي والاسترالي. فرغم نقاط التشابه العميقة في سبل تكوين هذين المجتمعين (ارتباطهما بالوطن المستعمر الأم، طابعهما الأوروبي الاستيطاني في بدء الاستيطان، ثم توسيع وتنويع مساحة الاستيطان عرقيا، مع استمرار هيمنة الاعراق الأوروبية، تكوّن النواة الأولى للاستيطان على فكرة المستعمرات العقابية، تدمير ثقافة وبنية الشعب الأصلي الى حد الإبادة، البحث عن الثروة كهدف لتوسيع المستعمرات وامتدادها في مرحلة الاستيطان). إلا أنهما لا يتطابقان، بل يكونان صورتين مختلفتين لنمط الخلق الرأسمالي الاستعماري للمجتمعات الجديدة.

والعراق كأحد بلدان العالم القديم، ازدهرت على أرضه ثقافات راقية، وتمازجت فيه أعراق وأقوام. فالسومريون قوم غير ساميين، وكذلك الحال مع الأكراد، الذين ينتسبون الى الأقوام الهندو أوروبية، بينما كان الأكديون والبابليون والأشوريون ثم العرب أقواما سامية، إضافة الى تأثيرات مباشرة وغير مباشرة من أقوام عديدة: فرس، اتراك، ورومان ومغول وانكليز. وما يميز هذا التعدد الحضاري هو بناء حضارات العراقيين على قاعدة تراكم المدنيات. وهذا الأمر جعل من تراكم المعارف، ولا أعني العلمية، وإنما

ما يسمى أوروبيا ب «الثقافية»، من عادات وأخلاق وطبائع الأقوام المختلفة أمرا معتادا، وطبيعيا، وربما يكاد يكون ذا حضور بديهي في الوجدان الشعبي. وهو أمر يجهله كثيرون، وأستطيع أن أجزم فأقول يجهله الآخرون تماما. فالنرويجي أو السويدي مثلا، ذو التقاليد الجديدة عن التسامح والديمقراطية، والذي ظل لمئات السنين يعيش ثقافة واحدة، هي المسيحية، بعد وثنية الشعوب الشمالية القديمة، لا يستطيع أن يتصور وجود بارقة للتسامح العرقي والمذهبي في مجتمع يحكمه رجل اسمه صدام حسين، وحينما يتم تلوين صورة صدام بألوان دينية اسلامية، يصبح الحديث عن التسامح العقلي والديني في المجتمع العراقي ضربا من الهذر والعته. وفي حقيقة الأمر، إن التسامح ليس شعارا عصريا من شعارات الديمقراطية الأوروبية والسوق الأورروبية المشتركة أو الأمم المتحدة. إن التسامح الديني والعقلي والعرقي والطائفي حالة قائمة في الوجدان وفي الضمائر وفي النفوس، نشأت على مر التاريخ في أسلوب تعامل الجماعات المختلفة مع بعضها، وفي طريقة حياة الناس، وحتى في هيئة بناء وتخطيط المدن والأسواق. فالأوروبي لا يستطيع أن يتخيل كيف تبدو مدينتي الجنوبية المتخلفة، العمارة – وهي مدينة حديثة النشأة – وكيف يعيش سكانها! وحتى أنا لم أتأمل باطن مدينتي بنفس القوة، التي تأملتها فيها وأنا أسمع عن التسامح الديني الكاذب عند الأوروبيين. فبيتنا يقع في منتصف الطريق بين محلة السرية والسراي. هناك الشيعة وهنا السنه، الذين هم في الغالب من سامراء وأغلبهم من موظفي الحكومة، فهناك يقع قصر المتصرف وبناية البلدية والدوائر الحكومية. وهذا التقسيم يعكس جوهر السلطة الطائفي. وفي نهاية حي السرية الشيعي تعيش طائفة الصابئة المندائيين، أما أماكن تجارتهم فتمتد في الجزء القريب من محلة السراي من السوق وما يحيط به. والى جنوب السوق تمتد محلة الصابونجية والتي هي في الغالب من الأكراد الفيليين، والى يسارهم يوجد ما يعرف بالتوراة، وهو حي اليهود، ثم على مبعدة منه تجد حي النصارى وكنيستهم. لا أدري هل هذا التعايش المرتب وليد خطة معمارية أم أنه ولد عفوا! لكنه في الأخير يشكل مجتمع المدينة، التي تتعايش بشكل يحفظ توازن العلاقات بين أطرافها المختلفة، وفقا لما تمليه الحالة السياسية والاجتماعية للناس. أما المبدأ العام للحياة فهو قبول هذه الجماعات على أنها وحدة، مع شدة احتفاظها بخصوصياتها وتقاليدها المتوارثة. فالذي علمني القراءة في الصف الأول والثاني الابتدائي هو استاذي الرائع زهرون الصابئي، والذي علمني الأمان هو جارنا أبو عمانوئيل النصراني، أما غلادس اليهودية، التي فضلت التخلي عن دينها واعتناق الاسلام كي لا تغادر وطنها وتترك زوجها المسلم، فقد لبثت في

أعماقنا لا كأم رائعة لأصدقاء طفولتنا فقط، بل كدليل على طهر لا يجارى، وعلى تضحية فذة، ومرارة قاهرة مشوبة بحزن عميق خلقها حكام جاهلون قساة في نفوسنا. أما الأذان فما انفك يختلط دائما في ذاكرتي برنين أجراس الكنيسة، حتى في الأحلام. وهذا ما أسميه بعقلية ونفسية التسامح، التي لا تنشأ بقرار برلماني، وإنما تولد على أساس العيش تاريخيا الى جوار بعض. وقد نجد ترتيبا آخر، لشكل المدن يضيف طوائف وأعراقا وأجناسا أخرى في أماكن أخرى، فنجد الأكراد، والعرب والآشوريين والتركمان والأرمن، ونجد المسلمين والمسيحيين واليهود والصابئة واليزيدية، ونجد ألوانا من الطوائف الصغيرة المتفرعة من هذا الدين أو ذاك، أو النابعة من خليط متداخل من الأديان.

وهنا نرى أن المجتمع العراقي قد ألف الاختلاف منذ القدم، ولم يصنعه له قرار سياسي. وهو اختلاف يعكس من دون شك طبيعة القوى الاجتماعية والسياسية والعرقية والمذهبية والدينية السائدة، لكنه يقوم في الجوهر على قاعدة قبول الآخر كما هو. وهنا يكمن عنصر التقبل، وما يعرف بالمعنى الغربي بالتسامح. فالتسامح في مجتمعنا، ليس وليدا لتشريع سياسي، بل هو وليد لعلاقات تاريخية قديمة ثابتة، نحتت عناصرها منذ عشرات القرون.

إن هذا التنوع العرقي والطائفي في المجتمع العراقي، والذي هو وليد لتداخل الحضارات، والذي أخذ شكله الأخير تحت تأثير آخر وأقوى الموجات الغالبة: الموجة العربية الاسلامية، التي مدت هذا التعايش بجرعات جديدة من روح التآلف من خلال طابع تشكل الدولة الاسلامية، القائم على امتزاج «الشعوب والقبائل»، ومن مبادىء الأسلام المتعلقة بالتسامح العرقي والديني. إن هذا الأمر يجعل حتى من الكنيسة الغربية، الكاثوليكية، وهي نتاج لعقل آخر ومزاج آخر، عنصرا دخيلا على عقلية التسامح الديني الموروثة في تقاليدنا الشعبية، فهذه الكنيسة لم تتسامح مع مسيحيي العراق، الذين كانوا يعيشون في تسامح أكبر مع أديان أخرى.

وتلك جميعها نقاط قوة، وهي نقاط أصالة، لا تعادلها أصالة مستجلبة أو مستوردة، حتى وإن كانت قادمة من مجتمع مدني أوروبي. لأنها أصالة مأخوذة من الحياة نفسها، وهي إرث عملي في التعايش البشري. وهي العنصر الجوهري الذي جعل البيئة العراقية تبدي فاعلية ثقافية عالية، أنتجت واحتضنت على مدى عصور ثقافات أقوام واديان كثيرة في اطار نسيجها العربي الاسلامي، مما جعل التنوع الثقافي والعرقي مصدر ابداع وثراء. إن التعدد في إطار التسامح التاريخي هو المصدر الأساسي للثروة الروحية

للشعب العراقي. وهو ما عناه أبو عثمان الجاحظ، أو ما أراد أن يرمي اليه، في ظني. أما ما رواه ابن بطوطة، فهو الوجه الأخر للشخصية، الشخصية في ذروة أزمتها الروحية، حيث يبرز الى السطح بقوة ملفتة عنصر الصدام، ويظهر التشقق الى أبعد مدى، وهذا أمر يسري على جميع المجتمعات. وكل هذا يعني أن مجتمعا قائما على هذا القدر العظيم من التعدد يكون التعدد فيه مصدر خير أو شر تبعا للوضع السياسي والاجتماعي الذي يعيشه الناس. ففي حالات الرخاء والبحبوحة يكون التعدد مصدرا للثراء الروحي والابداع والتقدم. وفي فترات الأزمة يتحول الى العكس، يكون وسيلة من وسائل زرع البغضاء والتشاحن. إن هذين الميلين طبعا الشخصية العراقية وأكسباها محتواها، الذي وصفه الباحثون بالازدواجية، والذي رده بعضهم الى عامل البدواة والحضارة، مع الاختلاف في تفسير مصطلحي بداوة وحضارة. لكنه يظل في النهاية عاملا موروثا سببه موجات الضعف والقوة في عملية لم أو بعثرة الأجزاء والكيانات الثقافية المتنوعة في لحظات تاريخية مختلفة، على مر العصور. لقد لاحظ صاحب «الذخيرة» أبو مروان بن حيان الأمر نفسه وهو ينظر الى أحوال قرطبة بأديانها وأجناسها المختلطة، حينما كانت تعيش حالة تمزقها في فترة سقوط دولة الخلافة، في سنوات حكم الخليفة الأموي سليمان بن عبد الرحمن، وصور بقلم بليغ كيف تفتت وحدة المجتمع، وكيف دبت روح البغضاء بين الناس وتحولوا الى أعين على بعضهم. وهو شبيه بما حدث في المجتمع العراقي في فترة حكم صدام حسين، مع اختلاف كبير في طبيعة بناء المجتمعين.

هذه المقدمة الطويلة هدفها الوصول الى أمر واحد، هو أن فترة حكم صدام حسين أفادت من هذا التنوع العرقي والديني والمذهبي إفادة عظيمة، بطرقها الخاصة، جاعلة من الجميع أدوات لغرض الإمساك بزمام المجموع العام. ولا يعرف المرء إن كانت تلك مهارة تمتع بها نظام الحكم ، أم هي سليقة مكتسبة يصل اليها الحكام بالممارسة! والسلطة العراقية الراهنة هي سلطة تملك ثلاثة عقود ونصف من الخبرة في شؤون الحكم. إن نتيجة اللعب الطائفي والعرقي للسلطة أدى الى مدها بقوة ساعدتها على البقاء لفترة طويلة، لكنها في الأخير وجدت نفسها، حينما أصبح الخراب شاملا تواجه عقبات جدية عرقية وطائفية، تصل الى حد تمزيق وحدة المجتمع العراقي عامة. فالوحدة العراقية الكردية العربية، دخلت مأزقا حقيقيا، وطوائف وجماعات دينية تغادر مهد الحضارات، الذي كان بيتها الآمن على مدى قرون، الى حد أن رئيس مركز الدراسات المندائية في العراق، السيد نزار صكر، يشكو من حجم الهجرة في صفوف المندائيين، بما يهدد بزوال وجودهم، والعراق أحد أكبر مجتمعات المندائيين. (القدس ١٢ مايو

/ ٢٠٠٠)، وكذلك الحال مع الآشوريين، ومع الشيعة عامة، وسكان الأهوار خاصة. أما اليهود، الذين لم يبق لهم أثر ، فإن كتاب اليهود في العراق يذكر وجود خمسين دار عبادة لهم في بغداد وحدها! ولابد أن نؤكد هنا على أن الجيش يتحمل وزر أغلب المواجهات الطائفية والدينية والقومية ضد الأكراد والآشوريين والشيعة واليهود، فقد كان ضباط الجيش وراء أعمال البطش ضد اليهود في حزيران ١٩٤١. وتتحمل بعض الأحزاب اليسارية مسؤولية مباشرة وغير مباشرة في مواجهات مماثلة: التركمان، السنة العروبيون في الموصل، والمشاركة في قمع شيعة النجف. إن سياسة اللعب بالعنصر الديني والقومي، التي أفاد منها النظام لغرض إطالة أمد حياته، أصبحت خطرا جديا يهدد نسيج المجتمع العراقي، ويهدد أبرز خصائصه: التعدد والتنوع. ومن الناحية الثقافية أصبحت هذه السياسة مصدرا جديا لتشويه تلقائية الصلة بين الثقافات المتعددة، ضاعف من خطرها ظهور عناصر جديدة، خارجية، تريد هي الأخرى اللعب بالسلاح نفسه، ولكن من خارج العراق وبواسطة وسائل وذرائع دولية. إن الوحدة الثقافية، التي بنيت على مر التاريخ مهددة بشكل لم يسبق له مثيل. وهذا شأن لا يقل أهمية عن مشكلة نظام الحكم، بل ربما فاقها في الأهمية.

٢- ثقافة العنف والخضوع

«تحت الأسوار ولدنا
وعلى الأسوار نموت
لم نعرف في بابل
غير القتل لأجل القوت»
سعدي يوسف، من ديوان «الساعة الأخيرة»

من يود أن يرسم تاريخا للعنف في بلادنا لن تعوزه الحيلة أبدا
فحتى الذين يرغبون في جعل أول قاتل أو قتيل في التاريخ عراقي الجنسية لن يعدموا وسيلة تقودهم الى ذلك. فكثيرون يعتقدون إعتقادا جازما أن سيدنا آدم عليه السلام وأولاده من بعده هم من سكنة «مهد الحضارات»، بلاد النهرين! ولما كان العراق موطنا لحضارات كبيرة، متتالية، متناحرة في الزمن القديم، فلا بد أن تكون لنوازع العنف جذور موغلة في القدم. ولم ينقطع تاريخ العراق كثيرا، فبعد الفتح الإسلامي عاد العراق ليتحول من جديد الى مركز حضاري متقدم في عالم العصور الوسطى، حينما تحولت بغداد الى عاصمة الدولة العربية الإسلامية، جاذبة إليها عيون العالم، ثم لم تلبث أن خضعت للفاتحين والغزاة على مدى قرون عديدة تالية.

إن الذين يحاولون إيجاد شواهد تاريخية موغلة في القدم على مادتي العنف والخضوع، للتدليل على إزدواج الشخصية العراقية سيجدون، ولا ريب، أمثلة كثيرة توصلهم الى مبتغاهم. ففي أشعار انهدوانا، أميرة وكاهنة أور، ابنة الملك سركون (٢٤٠٠ ق.م)، يرد العنف سافرا، ويرد الخضوع مقترنا به: «الجبل الذي لا يعطيك الولاء زرعه بغيض/ حولت مدخله العظيم الى رماد/ لك ارتفع الدم في الأنهار، لم يعد هناك ما يشربه الناس/ لك يقود جيشه من غير اكراه/ امامك يمزق جحافله من غير اكراه،/يستعرض رجاله الأشداء من غير اكراه/ عاصفتك هبت عليه وتركت كل مكان خاويا،/ اليك يسوق الشباب البالغين كأسرى.» (مجلة عيون/ العدد ٥/ ١٩٩٨/ ترجمة كامل جابر وخالد المعالي- ص ٣)

وفي أسطورة الفأس، وهي من أساطير الخلق السومرية، المتعلقة بالإله إنليل، تكون الفأس أداة للتقدم، بها تفلح وتستنبت الأرض، وبها أيضا يستعبد الإنسان: «الفأس والسلة تبني المدن/ الدار الثابتة الأركان بنتها الفأس/ الدار الثابتة الأركان هي التي

سببت الإزدهار/الدار التي ثارت ضد الملك/ الدار التي لا تستسلم لملكها/ الفأس يجعلها تستسلم للملك الرديء... النبات تحطم الرأس/ تجتث الجذور/ تسقط على التاج/ الفأس تطعن... النبات/ الفأس قرر مصيرها الإله انليل/ المجد للفأس» (خزعل الماجدي/ متون سومر- الاهلية للنشر- عمان- ص١٧٤)

إن انليل نفسه، الذي تُمجد باسمه الفأس، هو صورة الفأس الإلهية. فهو صورة مزدوجة، متناقضة تجمع بين الحرب والتنظيم، بين الدمار وإعادة ترتيب الأشياء.

وفي أسطورة (أترا- حاسس)، التي جاءت على شكل ألواح من عهود مختلفة، أقدمها ترجع في زمنها الى حكم الملك البابلي عمي- صادوقا، من سلالة بابل الأولى ١٦٤٦-١٦٢٦ ق.م، وبعضها من العهد الآشوري الحديث في حدود ٧٠٠ ق.م، يثور الآلهة الصغار على الآلهة الكبار العظام من جراء الأعمال المرهقة التي فرضت عليهم، فيقرر الإله انليل أن يوقع العقاب بهم. وهذه مقاطع متفرقة من الملحمة: « يا سيدي إنهم ابناؤك/ فعلام تخاف من أبنائك؟... من المحرض على القتال؟ من أثار العداء والحرب؟ فذهب نسكو الى مجمع الآلهة وكلمهم بما قال له انليل، فأجابه الآلهة قائلين:/ إن كل واحد منا نحن الآلهة قد أعلن الحرب./ لقد قتلنا عبء العمل الشاق./ كان عملنا ثقيلا وعناؤنا كبيرا؟...»، «ولم تكد تمضي ستمائة وستمائة عام حتى تكاثر الناس وصارت البلاد تجأر وتخور كالثور/ فانزعج الإله بضوضائهم وصخبهم/ لقد حرمني ضجيجهم من النوم/ فلتقطع المؤن من الناس/ ولتحل الندرة في النباتات حتى لا تكفيهم لسد جوعهم/ وليحبس الإله أدد أمطاره/ ولينقطع ارتفاع مياه العمق من الأسفل/ ولتهب الريح اللافحة فتحرق الحقول/ ولتتكاثف السحب ولكن ليمتنع هطول المطر/ ولتنقص الحقول غلالها/ ولتوقف الآلهة نصبا ثدييها/ ولتزل الأفراح من بينهم...»، «...وغدت الحقول السوداء بيضاء/ وغطى الملح السهول الواسعة/ وأكلوا الثيّل طوال سنة واحدة/ وفي السنة الثانية قاسوا الحك/ وظهرت القشور على جلودهم كالبقول/ وشارفوا على أبواب الموت/ وصاروا يسيرون في الدروب وهم محنيو الظهور/ وصغرت أكتافهم العريضة/ وقصرت أرجلهم الطويلة...». وبعد أن ساءت حالهم حتى «صار البيت يأكل أطفاله» لجأ انليل الى وسيلة أخرى للقضاء على البشر، فسلط عليهم الطوفان. (طه باقر - ملحمة كلكامش - منشورات وزارة الثقافة - بغداد - ص٣٢١).

ورغم الطابع المأساوي لهذه الأسطورة، إلا أن نهايتها تحل عن طريق الطوفان، الذي هو في مغزاه النهائي إعادة دورية لتنظيم العالم وإخراجه من فوضاه.

وفي الأدب العراقي القديم تتكرر قصص الطوفان، وتأتي في صور عديدة، تعود الى

حقب مختلفة. لكنها جميعها تصور أمرا واحدا: تدمير العالم وإعادة خلقه من جديد. ومن المعروف أن هناك نوعين من أساطير تدمير الكون، أساطير الدمار القادم من العالم الأعلى، وهو دمار يهدف الى إعادة تنظيم الكون، عن طريق تدميره وإعادة خلقه بصورة أكثر طهرا وكمالا. وأساطير العالم السفلي، أو الدمار القادم من العالم الأسفل. وهو دمار غير شامل ولا دوري، لا يخضع لإيقاع كوني هائل تقرره الآلهة. لأنه دمار جزئي، يأتي بصورة غير منتظمة، تنفذه عفاريت وشياطن كبرى. فهو لا يدل على موت وحياة وتبدل، بل يدل على فوضى في لحظات معينة وعدم توازن وتخلخل، تنتهي بتصدي بطل إلهي للكائنات الخرافية فيقتلها، وبذلك تعود الحياة الى طبيعتها. (خزعل الماجدي/ متون سومر – الاهلية للنشر – عمان- ص١٩٢)

ويرى بعض المؤرخين أن الإنتفاضات والتمردات – عدا النزر، ومنها ماذكرناه من تمرد الآلهة الصغار في ملحمة أترا حاسس على انليل – لم تُحفظ في الأدب، رغم أن أعمال الملوك القدماء تشير الى ذلك. «لكن تلك التمردات احتلت مكانة في مخيلة سكان بابل، من دون شك».

ويذكر هورست كلنغل أن النصوص في المجتمع البابلي القديم تشير الى شدة تسلط فكرة القدر الإلهي على نفوس الناس، «والمثير ان العصر البابلي القديم المتأخر وفترة الكاشيين التي تلته تنعكس فيهما بشكل متزايد ومستمر في الادب – كانت تنعكس أو يروج لها – تصورات ان الانسان يستطيع بمساعدة الالهة فقط دفع الأذى، فهو نفسه غير مؤهل ولا قادر على ذلك».

ولم تكن فكرة «أيوب البابلي» إلا نتاجا لهذا المناخ، الذي لم يكن الناس يجدون فيه خلاصا من الشر والأذى إلا على يد الآلهة، و«هذه الآلهة بعيدة جدا».

وفي مكان آخر يورد د. هورست كلنغل، نقلا عن النص البابلي «عدالة الآلهة» حوارا بين معذب يشكو من الظلم الاجتماعي وصديق له يؤمن بعدالة النظام. يعرض المعذب قدره السيىء، ويسأل لماذا يكون ممكنا أن يضطهد بعض الناس البعض الآخر؟ لماذا لا تحمي الآلهة أولئك المغلوبين على أمرهم؟ لماذا يسوم المتجبرون الضعفاء سوء العذاب؟... كلا الإثنين، المعذب والصديق الذي يبرر النظام السائد، يتفقان على أن الآلهة نفسها هي التي جعلت الإنسان يتقبل كذب واضطهاد الآخرين. لكن المعذَّب لا يجد مخرجا من حالته المزرية وكل ما يتمناه هجر كافة الإرتباطات والإلتزامات والعيش حياة الشريد. بينما يمتدح صديقه التقوى النابعة من الثقة بالالهة كطريق وحيد للثراء». «هذان المثالان تم تناولهما في الأدب لقرون متعددة... من أجل الإشارة الى إنعكاس أدبي لقضية التطور

الإجتماعي في بلاد الرافدين ولإظهار كيف تحول الجواب على اسئلة تشكك بعدالة النظام الى جواب سلبي». ومن الأمثلة التي يذكرها المؤلف، ما ورد في نص أمر بكتابته الملك سين ملك لارسا ١٨٤٩ ق.م، وفيه يذكر: «تناحرت العوائل فيما بينها، بدأ القتال في الميادين الواسعة، قتل الناس بعضهم بعضا بالخناجر في الشوارع، تفشى الفساد، افترس الناس بعضهم بعضا ومن لم يمت جوعا قتل بالسلاح، وسطا الواحد على الآخر»، بسبب تسلل عدو وسيطرته على نظام الري واغلاق القنوات وفتح الخزانات، فأحدث فيضانا ودمر المزروعات، فانتشر الجوع في لارسا. وقد أثارت الحرب الاهلية شفقة الآلهة، فتم بناء مدينة جديدة وانتخاب ملك عادل من بين الجموع. (د. هورست كلنغل – حمورابي ملك بابل وعصره – دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد ص٩٤)

وليس سيئا لو أشير هنا، الى أن موسوعة التاريخ العالمي، الجزء القديم، ج٢، الطبعة السويدية، تحمل في الصفحة الأولى من فصل المملكة الأشورية صورة ملونة لجندي آشوري يقوم بإعدام أحد الأسرى الأعداء بالسيف، وقد كتب عليها التعليق التالي: تسجل الصورة وحشية تقاليد الحرب الشعبية لدى الآشوريين!

وفي حقيقة الأمر، إن تلازم العنف والخضوع مادة أساسية من مواد التراث الثقافي لدى شعوب عديدة، ففي مجتمعات كثيرة نجد مثل هذين العنصرين يتلازمان. فهما مثلا مادة ملحوظة من مواد الأدب الروسي أيضا.

لذلك، فإن البحث عن شواهد للعنف في المراحل التالية أمر في غاية اليسر، نجده في كل كتاب من كتب التاريخ. وإذا كانت وقائع العنف والخضوع المجلوبة من العهود القديمة قد إختفت من الذاكرة، ولم تعد لها صور مباشرة في الحياة إلا نادرا، فإن صور العنف وما رافقه من إذلال وردود فعل ملازمة له، التي عاشها العراقيون بعد إنتصار بني أمية ما زالت تمارس حضورها وتأثيرها العميق في التراث الروحي والنفسي للأغلبية السكانية في العراق. فبعد أقل من عام من إستشهاد الحسين جمع التوابون أنفسهم وراحوا يقدمون أنفسهم كشهداء في سبيل التكفير عن ذنوبهم وتطهير نفوسهم من جريمة الخذلان، التي مارسوها ضد إمامهم. وكان بطش بني أمية يجمع بين القسوة المادية والعنف النفسي والإجتماعي على نحو متقن. وكانوا بذلك أسياد فن العنف، ولم يبارهم مبار في ذلك إلا صدام وعائلته. ففي السنوات الأولى للفتنة، عقب مقتل الإمام علي، قدم معاوية درسا بليغا في الجمع بين العنف النفسي- الإجتماعي والمادي، حينما سير جيشا أكثره من أهل الكوفة (مستغلا عواطفهم الموالية لعلي عدوه الأول وخصم الخوارج) ضد أحد أبطال الخوارج الأزارقة حوثرة الأقطع، حينما خرج الى النخيلة

وإلتفت حوله جماعات من الخوارج. وإمعانا في الحرب النفسية أوكل معاوية الى أبي حوثرة مهمة إقناع ابنه بالكف عن مقاتلة بني أمية. ودار بينهما حوار مؤثر، خلاصته ان أبا حوثرة «دعا ابنه الى الرجوع، فأبى، فداوره فصمم. فقال له: أي بني، أجيئك بابنك لعلك تراه فتحن اليه؟ فقال حوثرة: يا أبت، أنا والله الى طعنة نافذة أتقلب فيها على كعوب الرماح أشوق مني الى ابني» (أدب الحرب – دار الآداب – ص ٧٤). لقد ووجه عنف بني أمية المادي بعنف مشابه، كما ووجهت قسوتهم النفسية الهادفة الى إذلال الآخرين بتشدد نفسي غاية في التطرف. واستمرت المواجهات حتى في زمن بني العباس. ولكن، لا البطش والغدر ولا التضحية بالنفس في سبيل قضية يراها الناس عادلة توقفت منذ ذلك الحين. ولا يقتصر الأمر على الشيعة، فالسنة يشاطرون الشيعة في مشاعر الخذلان والإحساس بوطأة تسلط الحكام وجورهم. وخلال القرون التي عاشها العراقيون، في فترات الإضطراب، في نهاية حكم العباسيين أو في فترات التدهور اللاحقة وفي ظل الدولة العثمانية، فقد العراقيون صلتهم بالحكم كوظيفة ومسؤولية وحق وطني، فقد أديرت مقدراتهم لقرون عديدة من قبل قوى غريبة عنهم.

إن عنف الدولة – التي هي دائما جسم غريب بالنسبة للأغلبية، حتى وإن كان قادتها عراقيين أحيانا – أخذ يبدو للناس أمرا طبيعا، كما لو أنه جزء عضوي من خصائص كل سلطة. وقد وُظف هذا الشعور توظيفا مباشرا في فترة الاحتلال البريطاني والعهد الملكي. وفي ظني، إن بناء الدولة العراقية الحديثة، قد تم على أساس إستخدام الجيش لوظيفتي العنف والاذلال، المترسبتين في نفوس الناس. فقد ولد الجيش الحديث مع ولادة الدولة العراقية، وكان إنشاؤه مقرونا بشكل وثيق بوظيفة مواجهة الشعب لصالح تثبيت كيان السلطة الجديدة. حيث كان الجيش يمارس دور الشرطي العام، في مجال قمع التمردات والإنتفاضات، قبل أن يتحول الى عنصر قيادي يتم بواسطته تقرير شؤون الحكم والسلطة، الى أن استقر الحال عند مبدأ قيادة السلطة من قبل ضباط الجيش، كقدر لا بديل عنه، يشبه الحق السماوي.

في رواية «الأمل» يقول القائد الشيوعي مانويل عن الجيش الإسباني ما يلي: «ومن منا سمع عن الجيش الاسباني إلا لمناسبة الحديث عن الهزائم أو الاختلاسات أو اخماد الحركات الشعبية، ولكنه ليس جيشا هزليا، وإنما هو تزوير سيئ لجيش الرايخ الثالث» (اندريه مالرو – الأمل – ص ٥٨)، وكم يبدو هذا القول منطبقا على الجيش العراقي، الذي لا يعرف أحد حتى الآن لماذا يجب أن يقرن اسمه دائما بكلمة «باسل»، حتى في كتابات اليساريين والمعادين لسلطات القمع والحرب! فلا أحد يعرف متى وأين وكيف

إستبسل! ولماذا يكون له «عيد» خاص في العراق، كما هي الحال بالأم والشجرة والمرأة والأضحى والفطر ورأس السنة؟ إن المبالغة في تزيين وجه الجيش هو تعبير مموه ومزور لبعث صور آلهة ورموز القوة والإنتقام القديمة، وهو التعبير المباشر عن الرغبات الدموية لحكام مرضى بالعنف.

يقول محمد جميل شلش محييا «الجيش العراقي الباسل في عيده الستين» بهذه الكلمات الشريرة، راسما لوحة تفوق كل خيالات الساديين، يسقى فيها الوطن بالدماء، وينشر النعماء بين الناس على ضربات السيوف وسنابك البعث:

أهلا به.. نتساقى كأس خمرته
حمراء، يخضر من نعمائها البلد
وجلجل البعث فيها.. فالسيوف دم
من الضراب.. وخيل البعث تطرد

وهذه صور مبكرة من صور تمجيد الجيش، وهي نموذج تقليدي لصورة التربية الوطنية الشائعة، نجدها في قصيدة قديمة للشاعر محمد حسين آل ياسين تعود الى عام ١٩٦٧:

سلام على الجيش في سوحه
وقوته الفذة النادرة
على كل رشاشة لا تكف
تصيح بوجه العدى زائرة
على مدفعٍ حقٍ يجر الـ
ـدمار على الفئة الفاجرة
على كل دبابة تلتظي
على كل طائرة هادرة

وربما تكون مناسبة قول هذه القصيدة واجبا قوميا ضروريا، فالقصيدة في «ذكرى التحام الجيوش العربية بجيش العدو الصهيوني الغادر وهي تزأر في ثورة اللهب»!! ولكن تمجيد العنف نفسه، كسلوك اجتماعي وقدرات ذاتية، فردية، قد استغل من قبل البعث بشكل مثمر. فقد وظف البعث مثل هذه المواهب توظيفا ناجحا في خدمة سياسة العنف ومشروعه الحربي، خلال السنوات التي قدم فيها الى الحكم أول مرة، وفي المرة الثانية على نحو أوسع وأعمق. لذلك لا يعرف المرء كم مرة يحتاج حزب مثل البعث أو غيره أن

يحكم، لكي يكتشف الناس جوهره الدموي!

وفي قصة «مذاق البرتقال»، من مجموعة «خطوات المرأة الثالثة» لغازي العبادي نعثر على تصنيف جديد للمشاعر الوطنية، بالغ الإثارة، مأخوذ من تقاليد الحرب والجيش التي رسمها المشروع البعثي وأسلافه من دعاة النزعة العسكرية. تلخص هذه القصة تلخيصا بارعا دور مؤسسات الجيش والشرطة في مواجهة الشعب، لكنها تصل الى خلاصة مفادها أن الجيش والشرطة وجدا لغرض مكافحة الفئات غير الشريفة في المجتمع. ففي هذه القصة، سيئة البناء، يقدم القاص إسهاما «وطنيا» خاصا، على ضوء تجربته الشخصية كمواطن «غير شريف» سابق، عن طريق العودة الى مرحلة النضال ضد الملكية، باحثا فيها عن جذور تاريخية لتمجيد الجيش، من خلال عرض تجربة لصبي في الثانية عشرة من العمر، وهو يواجه أول مرة مفاهيم الوطنية والسياسة بشكل تطبيقي. فهو ابن رجل شرطة، يذهب للبحث عن أبيه الشرطي، الذي يقوم ضمن قوات الشرطة بمهمة تفريق مظاهرات يقوم بها أناس يدّعون الدفاع عن حقوق الفقراء. ومن خلال مواجهات عدة يصل الصبي الى الخلاصات التالية: إن الشعب ينقسم الى قسمين: الشرفاء وغير الشرفاء، وغير الشرفاء هم الذين يريدون إلحاق الأذى بالحكومة. الجيش هو حامي الشعب، «لأن الشعب يحب الجيش»، والجيش يستطيع فرض رأيه حتى على الحكومة المخطئة، لأنه القوة العادلة في المجتمع، التي تتصرف «لمصلحة الوطن والشعب». أما الذين يقاومون الحكومة بالعنف فهم بشر مخادعون يستحقون الكره. في هذه القصة يحاول العبادي تسليط الضوء على الكره «غير الشريف»، الذي يكنه بعض أبناء الشعب للشرطة. ومن خلال مقارنة دور الجيش المحبوب من قبل الشعب، بدور الشرطة، يصل الى نتيجة نهائية، هي أن الجيش والشرطة مؤسستان متشابهتان، لكنهما تختلفان في المهمات فقط، لذلك يحل الجيش محل الشرطة، عندما تعجز الأخيرة عن قمع غير الشرفاء في المجتمع. وتلك نتيجة تطابق تماما الدور المرسوم تاريخيا للجيش في بلادنا منذ نشأته الحديثة. إن قصة العبادي قصة قصيرة حكومية خالصة!

ومن الفترة نفسها، عند العودة الى ديوان حميد سعيد «مملكة عبدالله»، نعثر على قصيدة بعنوان «اشراقات الشهيد عباس بن شلب». تلخص هذه القصيدة ببضع كلمات قصة غازي العبادي السابقة. فهي مثلها خارجة من الخابية البغيضة ذاتها، خابية عسكرة الحياة، يقول حميد سعيد: «كتبوا قصته في درس الأنشاء: ولد من ريف الديوانيه/ أبوه عريف في البحريه/ كان يغيب طويلا.. فتعلم ان غياب أبيه/ شرف لبنيه/ فأحب الجندية/ وتحمل أعباء البيت صغيرا/ كان شجاعا ووسيما.. وسخيا/ سور

البيت وخزينته.. تاج الراس/ عباس..». (حميد سعيد – مملكة عبد الله – دار الشؤون الثقافية – ص١٥)

من يقرأ أدبنا المعاصر يجد أن الشعر هو أول من سجل، على نحو مثير وصريح وصادق، فورة الدم، التي كانت تغلي في جسد الواقع. ففي قصيدة سعدي يوسف «الدم في الشوارع»، المكتوبة في ١٩٦١/٤/٥ يستطيع القارئ، مهما كان سمعه ضئيلا، سماع غليان الدم، وتناقضاته الملتهبة: الرغبة العارمة في التخلص من إستمرار سفكه، والتوعد المكبوت بإنفجاره: «من يغسل الدم في الشوارع؟ هذا الدم الأزلي...من يلقي عليه اليوم سترة/ من يسرق الشهداء حفرة/ ومعاولا سرية الرجفات، معتمة، وحمرة/ مخضرة، وعقيق خضرة؟/ من يغسل الدم في الشوارع... أيها المطر؟/ فاهطل على الاسفلت، اهطل... أيها المطر/ ولتنهمر أقسى من الطلقات تنهمر/ هذا دمي العاري على الخشبات ينحدر/ ويظل عبر الريح، والطرقات، والأبواب، ينحدر/ هذا الدم – الظَفَرُ/ وكزهرة وحشية.../ يوما سينفجر».

لقد نظر السياب الى فورة الدم نفسها من زاوية أخرى، لكنه لم ير أكثر مما رآه سعدي. فالدم كان سيد الموقف، ولغة الدم هي اللغة الوحيدة المتبادلة بين الأطراف المتصارعة. «الموت في الشوارع/ والعقم في المزارع/ وكل ما نحبه يموت/ الماء قيدوه في البيوت/ وألهث الجداولَ الجفاف/ هم التتار أقبلوا، ففي المدى رعاف/ وشمسنا دم، وزادنا على الصحاف». (من «ديوان السياب» ج ١ ص ٤٦٧). وسواء كنا نؤيد وجهة نظر الشاعرين السياسية أم لا، وسواء كنا نحبذ طريقة تعبيرهما الفنية أم لا، فإننا لا نستطيع أن ننكر شدة ضغط الواقع المتفجر على نفسيهما، كما إننا لا نستطيع تجاهل قضية أساسية سيطرت على مناخ القصيدتين، ونعني بها ضياع الأفق المفضي الى درب يقود خطى الإنسان العراقي في تلك اللحظات الى خارج مسرح الدم. فالدم كان السيد المطلق الممسك بخناق الجميع. كانت الأجواء مشحونة برائحة الدم: «هم التتار أقبلوا، في المدى رعاف، وشمسنا دم...»، هكذا تبدو الصورة للسياب، أما عند سعدي فالأمر لا يختلف كثيرا في المعنى: «هذا الدم– الظَفَرُ/ وكزهرة وحشية.../ يوما سينفجر».. فالدم، هنا، يبدو للجميع مثل غيمة معلقة في السماء توشك أن تهوي عليهم مطرا حارقا. ولشدة غليان هذا الدم بدا كالرصاص في أمنية سعدي يوسف الغامضة، الملتبسة، الرامية عبثا الى إبعاد شبح الموت، الذي كان يجول بإصرار وعناد في الطرقات وفي النفوس. ففي هذا المناخ المرعب لم يكن أحد يفكر في الشعب ككيان اجتماعي تاريخي، وكقضية وطنية. كان إلقاء الحطب تحت مرجل الدم هو الوسيلة الوحيدة، الحاسمة، الموصلة الى السعادة

الإجتماعية، في نظر الجميع.

لقد تحول الدم عند الجواهري الى كائن عملاق، «مستقيم الجري والإندفاع» في قصيدته (الغد والدم) التي كتبها عام ١٩٦٨:

أقسمت بالدم عملاقا فلا زيغ
في مشيتيه ولا عوج مناكبه

وفي قصيدة بدر شاكر السياب القصيرة «ثورة ١٤ رمضان» من ديوانه المسمى «الهدايا»، وهو ديوان تم تجميعه على ذمة إنقلابيي ١٤ رمضان أنفسهم، وأُدرج ضمن مجموعته الشعرية الكاملة، التي أصدرتها دار العودة في بيروت، نجد السياب يكرر غير مرة كلمة «ثأر» كصفة عضوية من صفات «ثورة ١٤ رمضان». وسواء صحت نسبة تلك القصيدة الى السياب أم لم تصح، فإن الإعتزاز بها والتفاخر بها كوثيقة شعرية، ملمح هام من ملامح الإرث السياسي الوطني القائم على الثأر والأحقاد:

فما هي إلا ضربة الثأر وإنجلى
ظلام من البلوى وبغداد تنتظر
ثأرت لشواف وأمطرت ناظما
بما قد روى القبر الذي كاد يطمر
فيا جيش –لا نلت الأذى– دونك الذي
هبطنا الى الأعماق إذ كان يهذر
لك الحمد إذ رويت بالثأر أرضنا
فسرنا على الدرب الذي كاد يطمر

(بدر شاكر السياب – ديوان السياب – دار العودة– ص ٥٨٢)

وإذا كان الشعر يعبر ويحذر بطريقته الإستنجادية المصوتة عن الموقف الإجتماعي المتأزم، فإن الرواية تملك حظا أكبر من الهدوء والتأمل والمقدرة على الإدانة. لذلك جاء وصف ذلك المشهد ونتائجه عميقا، موجزا، لكنه دالا دلالة جارحة:

«سأذهبَ الى الجحيم» قال الضابط باستسلام أكيد «أليس الأمر كذلك؟»
«لا أعتقد ذلك»
«ولكنني قاتل»
«وقتيل أيضا».

هكذا يوجز اسماعيل فهد اسماعيل الموقف، الذي صوره الشعر من زوايا مختلفة. كان الضابط الهارب الجريح، الذي فر بعد «أن تم سحق قوى الخير»، في «كانت السماء

زرقاء» يلخص على نحو صادق هذا المشهد الدموي العنيد والمألوف، ويوحده في شخصه، وفي ذاته المتناقضة؛ الذات المزدوجة، التي تحمل وجهين متعاديين: وجه القاتل والقتيل.

كانت النتيجة العقلية التي توصل اليها ضابط اسماعيل فهد اسماعيل في «كانت السماء زرقاء» تطابق على نحو تام ما توصل اليه مانويل الاسباني في رواية اندريه مالرو «الأمل»: «أنت لست إنسانا». ولم يكن هذا ناشئا عن مشاركة البطلين في تجربة لا إنسانية، خاطئة. على العكس، فقد كان كلاهما يقاوم مجيء الحرس الفاشي، كانا يدافعان عن الخير قبل أن يتم سحقه، لكنهما دافعا عنه من دون أن يكون لديهما وعي تام بالمسؤولية الفردية التي يتحملانها كبشر. لقد إستسلما لإرادة آلة إجتماعية جبارة، ميتة القلب، لا تضع للقيم الفردية، وللَحظة الإنسانية الخاصة إعتبارا. فقد كان الدم هناك، في جبهات القتال الاسبانية، مثلما في شوارع العراق، سيد الموقف أيضا.

إن أي سعي لتبرير ما حدث في العراق على يد صدام على أنه جزء من الإرث الثقافي أمر لا يخلو من الصحة. لكنه أمر مشكوك فيه تماما، لو نظر اليه على أنه قدر حتمي. بيد أنه كان، من دون شك، وسادة ناعمة وضع مشرعو العنف رأسهم عليها، وهم يستغرقون في بطشهم بضمائر مستريحة. إن المخيلة الوطنية ما زالت تحتفظ للعنف بمكانة خاصة، فموت الملك غازي وسقوط طائرة عبد السلام عارف وموت البكر كلها أعمال قتل مؤكدة، في إعتقاد فئات واسعة من العراقيين. وما إن يختفي صدام من شاشة التلفزيون ليوم أو يومين حتى تسري إشاعات مصرعه! إن رغبات الموت تلك قد تكون ذات أسس صحيحة أو لا تكون، لكن العراقي ليس في حاجة الى دليل. فالمخيلة الشعبية، المشحونة بالعنف، تميل بطبيعتها الى تقبل التفسير الذي يلائم هواها.

وإذا كان الجيش، كأداة قامعة، لعب دورا مؤذيا في بناء السياسة العراقية في الحقبة الملكية، ورافقته ممارسات سياسية كثيرة تجنح نحو العنف العلني غير المبرر: حالات الطوارئ، تعطيل الدستور، قمع الحركة الوطنية، التنكيل بالقوى الإجتماعية المنتفضة، إعدام القادة الشيوعيين بدون وجه حق، زج الوطنيين في السجون، فإن ذلك كله كان مظهرا من مظاهر العنف الحكومي المسلط على الشعب، أي عنف الدولة. إلا أن قيام ثورة ١٤ تموز قلب معادلة العنف رأسا على عقب، حيث تحول العنف من عنف رسمي الى عنف شعبي، سمي بالعنف الجماهيري. وأجيال تلك الحقبة ما زالوا يذكرون بعض شعارات الشارع، التي رفعتها الجماهير : «ماكو مؤامرة تصير والحبال موجودة»، و«اعدم اعدم يا قائد الثورة»، و«اعدم، اعدم، جيش وشعب وياك يا قائد الثورة»، التي تحولت في زمن

البعث الى «اعدم اعدم، جيش وشعب وياك يا مجلس الثورة». إن مناخ الصدامات الشعبية العنيف هذا كان جزءا جديا من إبداع الأحزاب السياسية العراقية، التي تدعي الجماهيرية، والتي أرادت توظيف العنف الشعبي كبديل لعنف السلطة في مواجهة خصومها. كان منطق الخضوع للآخر، ومنطق الإرغام، هو السائد، فالذي «لا يصفق عفلقي». ومن هنا لم تكن أحداث الموصل وكركوك إلا عملية استنفار مشينة للجوانب السلبية في المزاج الشعبي، مبنية على الجهل ومشاعر التحدي والإكراه. وما زال الكراس المعنون (أغاني الطريق)، الصادر عن رابطة الطلبة العراقيين في كندا وأمريكا، وهو نشاط إقليمي يستمد أصوله من نشاط تنظيمي عام، ما زال هذا الكراس يحتفظ لنا بأغنية «لثأر الضحايا» كوثيقة جدية من وثائق ثقافة العنف ومقدرتها الفريدة على إختراق الحدود البعيدة. تقول الأغنية: «بثأر الضحايا، بعزم الأباة/ بهدى لينين، بحب الحياة/ بأمجاد تاريخنا الخالدات، باشراق أيامنا القادمات/ بها نقسم، بها نهدم صروح الطغاة/ بها سنغير وجه الحياة/ أيها الكادحون، ايها المظلومون/ هلموا الى الكفاح، هلموا الى السلاح/ حطموا القيد واطلقوا الحقد، ينفجر داميا/ وانصبوا المشانق للخائنين.» (أغاني الطريق/ اصدار الاتحاد الديمقراطي العراق في أمريكا/ ١٩٨٤). وإذا كان الشارع، المقاد من قبل الشيوعيين يحمل كلمات المشانق، في الصدور وعلى الورق، وفي أحوال كثيرة يقرنها بأغان للسلام والعدالة والخير والأمل، فإن تولي البعث مقاليد السلطة حول المشانق من «كلمات» وأمنيات مقرونة بالخير الى حقائق عارية، مرعبة، منذ أن خفق فوق رؤوسنا جميعنا هتاف البعث الجماهيري:

وطن تشيده الجماجم والدم

تتحطم الدنيا ولا يتحطم

إن مجيء صدام حسين المدني الى السلطة بواسطة الجيش، قد أذن بدخول البلاد مرحلة جديدة من مراحل العنف السلطوي، إكتسب فيها هذا العنف طابعا شاملا، وأضحت إدارة المجتمع من خلال الجيش والأمن هي الوجه الطبيعي للحياة، وحتى الحرب أصبحت جزءا متمما للوحة الحياة المألوفة. وخلال تلك الحقبة كان الشعب العراقي يذبح يوميا، ولم يكن ذلك يثير تساؤلات جدية لدى الناس خارج العراق، وحتى في داخله، لأن الوحش الصغير كان يداعب الوحوش الكبيرة، ويعمل من أجل تلبية مصالحها وإضحاكها على أحسن وجه.

ومن القصص الطريفة تاريخيا في هذا الجانب ما أورده الكاتب السويدي جان غيو، في كتابه المشترك مع مارينا ستاغ، «العراق، البلد العربي الجديد»، والذي يتحدث فيه

عن الدوافع المباشرة التي دفعته الى تأليف كتابه. يقول إنه سُئل من قبل زميل له في غرفة التحرير عن مدينة بغداد، في أي بلد تقع؟ - بإعتبار غيو أحد أصدقاء العرب - وقد أجاب: في العراق. فواصل الصحفي كتابة موضوعه. وحينما ظهرت الصحيفة بعد أيام، تذكر غيو سؤال زميله، حينما قرأ موضوعا مثيرا يدين حكومة العراق بسبب إعدام مجموعة من اليهود وتعليقهم في ساحة التحرير. ويقول غيو بأنه لو كان أجاب زميله الصحفي بأن بغداد تقع في إيران أو أفغانستان، لكان هذا الصحفي قد كتب الأمر عينه، مدينا حكومة ايران أو أفغانستان بسبب «تمثيلية تفبركها الحكومة لغرض إمتصاص الإستياء الشعبي، ومن أجل زيادة شعبيتها...» (جان غيو، مارينا ستاغ - العراق البلد العربي الجديد - دار نوردست ١٩٧٧- ص٥)

كان حادث إعدام اليهود البشع، في الخامس من كانون الثاني ١٩٦٩، أحد الأيام المشؤومة في تاريخ العراق. فقد نال فيه البعثيون شهادة كفاءة عالية في مجال القسوة المفرطة والإستهانة المتطرفة بالإنسان. ولم تكن تلك الإستهانة، في جوهرها، مجرد رسالة موجهة الى اليهود، بل كانت موجهة بواسطتهم الى أبناء الشعب العراقي كافة. فقد أفاد البعث من مشاعر تقبل القسوة التي تسود المجتمع، مستغلا عواطف الناس، باسم المشاعر القومية، في فترة لم يبرد فيها بعد عار هزيمة العرب الكبرى على يد إسرائيل. إن هذه الحادثة المركبة تدل على أن العنف البعثي لم يكتسب وقعا خارجيا إلا بعد أن مس شرائح صغيرة من المجتمع، لهم من يساندهم خارج العراق. كما تدل على أن البعث من جانب آخر كان يجد مؤيدين له، لا يعرفون حقيقته كاملة، رغم إعتقادهم أنهم يعرفونه أكثر من غيرهم. وتلك هي المفارقة القاتلة التي عاشها الشعب العراقي لسنوات طويلة، حتى أيام قلائل سابقة لغزو الكويت. ولولا تصادم القوى المباشر بين العراق والدول الغربية، لظل طوفان الدم العراقي مكبوت الصوت، ولظلت صرخات القتلى ضائعة حبيسة في الصدور. ولم يكن الأمر مقصورا على الإرهاب، فقد أخذ حتى الأدب، والمقصود هنا الأدب الرسمي، بالتحول الى قوة مؤثرة، إستطاع أن يفرض وجود رموزه في أعلى مناصب الإتحادات الثقافية العربية، وأخذ أدباء السلطة يتحولون الى واجهات أدبية، كادت تلغي كل ما عداها. ففي الموسوعة الوطنية السويدية مثلا نجد الكتاب البعثيين والموالين للبعث يحتلون الواجهة، فبعد السياب والملائكة تقول الموسوعة: «يلاحظ من متسيدي الشعر في العقد الأخير أسماء عبد الوهاب البياتي وعبد الرزاق عبد الواحد وسامي مهدي...» (الموسوعة الوطنية السويدية - ص ٥٤٦). وبهذه الكلمات الموجزة تقدم المكتبة الوطنية في ستوكهولم ديوان حميد سعيد «طفولة الماء»

«قصائد سياسية عن حب الوطن، عن الحرب...». وكان بمقدور العراق أن يفرض منطقه هذا على الجميع بيسر. ولو لم يرتكب حماقة دخول الكويت لكان كتاب السلطة، هم وحدهم أصحاب الحق الشرعي في دخول «الموسوعات العالمية!» و«الاتحادات الثقافية» الشرعية. وما زال أثر هذا الضغط الحكومي قائما، حتى بالنسبة لمن خرجوا على مواقف السلطة، فهم يكافأون أكثر من غيرهم، طبقا لقاعدة الأثر الذي تركته السلطة يوما، وهي في أوج قوتها في نفوس الآخرين.

إن لغة العنف هي قوام خطاب السلطة البعثية الموجه الى الشعب. فلم تكتف السلطة بتعليق الجثث، بل أرفقت ذلك بتقديم شهادة مرعبة تؤكد حقها في شنق المواطنين علنا. وبهذا الصدد يقول بيان السلطة، الذي ألقي من فوق رؤوس المشنوقين اليهود: « يا شعب العراق العظيم، إن عراق اليوم لن يقبل بوجود أي خائن أو جاسوس أو عميل للطابور الخامس. أما أنت يا اسرائيل اللقيطة، وانتم ايها الامريكيون الامبرياليون، وانتم يا صهاينة فاسمعوني. سنكشف كل حيلكم القذرة، وسنعاقب عملاءكم، وسنشنق كل جواسيسكم حتى لو كان هناك الآلاف منهم. إن ميادين العراق العظيمة الخالدة ستملؤها جثث الخونة والجواسيس، انتظروا وسترون». ولم ينتظر الشعب طويلا ليرى. فلم يمهل صدام طويلا حتى رفاق دربه من البعثيين. فسرعان ما إمتدت يده لتطيح بآلاف الرؤوس حقا. ولكن، لم نر بينها رأسا واحدا لجاسوس أو صهيوني أو أمريكي! لقد أخذت كلمة إعدام تتكرر كثيرا في أدبيات البعث، حتى تحول حكم الإعدام بعد سنوات قليلة الى «العقاب العادل»، الذي ينزل بكل من يعمل سياسيا داخل القوات المسلحة من غير مناضلي الحزب القائد، حزب البعث العربي الاشتراكي». (صحيفة الثورة – ٢٨ أيار ١٩٧٨).

أما الأعداء فأضحوا يختارون من قبل القائد اختيارا، ولذلك أصبح المواطنون يصنفون الى فئتين، فئة الأعداء وفئة الاصدقاء. وبهذا الصدد يقول صدام حسين: «تختار الثورة أعداءها، ونقول تختار الأعداء لأن بعض الأعداء هي التي تختارهم من الناس الذين يصطدمون بمنهجها..».

وقد ترجم بعض الكتاب مزاج السلطة العنفي هذه ترجمة خاصة، عكسوا فيه من حيث لايدرون مزاج العنف الرسمي، وأسهموا من جانبهم بإضافة شيء ما اليه، عن طريق إذكاء جذوته بنصوصهم الدموية، وتحريض القائمين به، ومنحهم مشروعية «ثقافية – أخلاقية» للقيام به. ولنتأمل هذا النص المرعب، من رواية «خط أحمر» لجاسم الرصيف، التي تتحدث عن معارك البصرة: «الإعدام هو الحل (الوحيد) للصوص ورجال الطابور

الخامس – ويعني بهم هنا كل من يعارض الحرب والسلطة – في الحرب. الحزم هو الحزم. وإلا لن يكون الشرق شرقا. أجل. ولن يكون للتخلف والخواء معنى بدون (الموت الشرس) ما دامت ثمة عقول تريد ذلك وتبحث عنه». (ص٢٩٤)

الموت الشرس! كيف يكون الموت شرسا؟

لقد تغلغل مزاج العنف هذا تغلغلا عميقا في وجدان الناس، الى حد أننا بتنا نجده مرسوما، خفية وجهرا، حتى على خطاب الفئات الداعية الى نبذ العنف، أو التي هي ضحية مباشرة لهذا العنف. فالإرث والتقاليد الثقافية هي عملية إجتماعية وليست مزاجا فرديا، وإن كان تجليها الظاهر فرديا دائما. لذلك نجدها تنتقل من جيل الى جيل ومن مكان الى مكان بواسطة شرائط نقل غير مرئية، تبدو في أحيان كثيرة غير متصلة، لكنها ليست كذلك. فهي قد تأخذ في أحوال كثيرة تعبيرات مموهة، أو محولة أو حتى مناقضة لشكلها الأول، لكنها في النهاية تعود لتطابق أصلها في الغاية. وإذا كان الفرد البسيط يعبر عن تقاليده الثقافية بالسلوك الإجتماعي العفوي المباشر، فإن المثقف، خاصة الأديب والفنان، يعبر دائما بطرق مموهة، خادعة، عن دفائن إجتماعية، يحملها معه عبر الوسط التاريخي – الإجتماعي، ويعيد إنتاجها، بطريقة أو أخرى، بما لا يشبه الأصل. فسقوط المرء في فخ العداء القومي أو ثقافة العنف أو ثقافة التمييز وقهر وإذلال الآخرين، لا يأتي دائما من خلال تبني المرء تبنيا مباشرا، سواء بالإكراه أو طوعا، لتلك المفاهيم. ولا يتم فقط أيضا عن طريق السعي من أجل إتقاء شرور تلك المفاهيم بالتظاهر بقبولها ومسايرتها كرها ونفاقا. إن المناخ الثقافي كوسط ناقل للموروثات الثقافية والإجتماعية يمكن له أن يظهر حتى لدى معارضيه بطرق محورة. فليس مستبعدا أن يتم إنتاج الكره، عند المثقف خاصة، بشكل مموه في صورة دعوة الى الحب. ولا نعني هنا توظيف الحب لصالح الكره، كما في نصوص كتاب الحرب، الذين ذكرناهم أو الذين سنذكرهم لاحقا، بل أعني حتى الذين يعانون حقا من وطأة وجور العنف والكره والطغيان، يمكن أن يكونوا ضحايا علنيين وأصدقاء مستترين له. فباسم كره العنف والحرب قد تنشأ دعوات محاربة وعنفية مموهة، وباسم التسامح قد يستعير الضحية مبادئ الحقد والعداء. إن الشر حلقات متصلة. لذلك لا يوجد سبيل الى إيقافه من غير قطع سلسلة إنتاجه، إنتاجه العلني أو الخفي، السافر أو المموه.

ومن الأمثلة الطريفة في هذا الجانب، الرسالة التي نشرتها مجلة «الثلج،» الصادرة في السويد. وهي مجلة متواضعة، أصدرها شبان عراقيون مجتهدون، ممن غادروا الوطن

بعد حرب الخليج، أرادوا خدمة ثقافة بلادهم. فقد رفعت المجلة مذكرة الى وزيرة العدل السويدية تطالب فيها الحكومة السويدية بإقرار عقوبة الإعدام، التي بدونها لن يتمكن المجتمع السويدي من العيش بسلام! وقد ردت وزيرة العدل ليلى فري فال على الرسالة بلطف، قائلة «أما بصدد اقتراحكم حول إعدامات علنية وما شابهها من عقوبات علنية فذلك أمر غريب بشكل مطلق على القضاء السويدي، كما أنه يتعارض مع أسس حقوق الإنسان، طبقا لمواثيق الأمم المتحدة التي صادقت عليها السويد». (الثلج - العدد ٥-١٩٦٦)

إن لهجة العنف والمبالغة بالوطنية ورائحة الجيوش نجدها حتى في تعابير الوثائق التي تدعو الى إقامة عالم خيّر خال من العنف، كما في البيان الأول للملتقى الثقافي. وهي دعوة بادرت فيها مجموعة من قدامى متجرعي العنف والتمييز السياسي والثقافي، تنادوا لغرض كسر واحدة من حلقات الشر الماكرة، وهم يرون دورة الشر يعاد إنتاجها مرة إثر أخرى. لكنهم يتمكنوا من الإفلات من مكر الشر. لذلك نجد السطر الأول من النص ينتهي بـ «صاروخ القيامة»، ثم يختتم النص بشعاري «العراق العظيم» و«يا مثقفي العراق اتحدوا!»، وبين هذين المكبسين: «صاروخ القيامة» و«عظمة العراق» يتم ضغط الأدباء الى كتلتين، كتلة يحق لها أن تحضر وأخرى لا يحق لها، على طريقة تقسيم السلطة للشعب العراقي: الأعداء والأصدقاء. أما دواعي الحضور والغياب فتحددها بنود مأخوذة من «أدبيات» مديرية الأمن العامة: «كل من ارتبط بأجهزة أجنبية تسعى حكوماتها الى السيطرة أو الوصاية على العراق...!». فالشر قد يقرض ضحاياه بعضَ ثيابه! فهو ماكر وعنيد.

إن الحياة الثقافية العراقية، التي يتباهى كثيرون بإزدهارها، وهم يعددون الصحف والكراسات والهيئات والأسماء الكثيرة التي تظهر وتتنامى في كل مكان في الخارج، مثل «الفطر»، كما يقولون مفاخرين، تجعلهم دائما ينسون حقيقة هامة، هي أن من الفطر ما قتل. وأكاد أجزم هنا فأقول: إن من المستحيل على كثيرين الآن التمييز بين الفطر السام والفطر الصالح للأكل. فكثير من المؤسسات الثقافية المناوئة للسلطة: الجمعيات والنوادي والإتحادات تقاد بالطريقة عينها التي تقود بها السلطة مؤسساتها، وبعضها لا يمتلك حتى هذه الموهبة. لقد أنتج المهجر أو المنفى عددا كبيرا من مرتزقة ولصوص الثقافة، يتفوقون تفوقا عجيبا، في درجة إنحطاطهم، على أشقائهم مرتزقة ثقافة السلطة! إن الثقافة الوطنية ليست بخير، لذلك يجب أن يكون واضحا وجليا أن صدام حسين، المسؤول عن حرب الخليج الأولى والثانية وربما الثالثة لو قدر له، ليس مسؤولا عن مأزق

تهافت وإنحطاط الواقع السياسي، وليس مسؤولا عن تدهور الواقع الثقافي وتمزق إرادة المثقفين. أما نحن، غير المسؤولين عن حروب صدام، فنتحمل وزر أوجاع وأمراض الواقع الثقافي، نحن جميعا من دون إستثناء، وبدرجات مختلفة من المسؤولية.

إن حدة تناقضات الواقع الثقافي، جعلت المثقف العراقي، يبدو أكثر من غيره من فئات الشعب، مخلوقا إجتماعيا هشا، هزليا في كثير من الأحوال، يثير الشفقة والرثاء دائما! ففي الأوقات العصيبة، يبرز دور المثقفين التنويري، ويبرز جوهرهم العنيد، كمكافحين من أجل الجمال والنقاء والخير والحرية. لكن ذلك لا يظهر كثيرا على ملامح مثقفينا، المستغرقين بعمق، كأفراد وجماعات، في تذوق عيوبهم بلذة عجيبة.

لقد بدأ الفاشيون الألمان سياسة الهجوم على الثقافة الوطنية تحت شعار:

«ضد السقوط والإنحراف الأخلاقي، من أجل الإنضباط والأخلاق في العائلة والدولة»، ومن خلال هذا الشعار قادوا حملات احراق الكتب في ١٠ مايو ١٩٣٣. (تاريخ الأدب العالمي - الطبعة السويدية - ص ٣٦٣). وتحت شعارات مماثلة قاد البعثيون عملية عسكرة الثقافة العراقية، حيث إنتشرت في الساحات العامة كلمات صدام حسين وقد خطت بعبارات مماثلة، محورة لكي تلائم الواقع العراقي: «الإنضباط يبدأ من البيت والشارع والمدرسة وينتهي في الجبهة». ويلاحظ الكاتبان السويديان جان غيو وماريتا ستاغ بإندهاش وجود نسخ من كتاب هتلر «كفاحي» في شوارع بغداد في أواسط السبعينيّات. بينما كانت قصائد محمد الماغوط تصل الى العراق مهربة!

إن التربية القائمة على العنف كانت ولما تزل حجر الأساس في ثقافة البعث، ثقافته العملية الموجهة الى البيت والمدرسة والشارع. وبهذا الصدد يقول صدام حسين في كتابه (الديمقراطية مصدر قوة للفرد والمجتمع): «من أجل أن لا ندع الأب والأم يسيطران على البيت، لأن بعض الآباء أفلتوا من أيدينا لأسباب عديدة، إلا اننا نجد ان الأبناء الصغار بأيدينا». (خالدة عبد القهار - سكرتيرة صدام تتكلم - الزهراء للاعلام - ص٨٨)

ويواصل صدام حسين أصول التربية القائمة على ثقافة الثكنات: «إن الطفل والفتى ليس لهما انتماء إجتماعي طبقي وليس لهما اتجاه سياسي محدد ابتداء، لذلك فان الحزب والدولة هما عائلة الطفل والفتى.»

ويضيف: «إن روح النصر موجودة عند طلبة المدارس من الفتيان الذين يلحون علينا ويطالبوننا بإرسالهم الى الجبهة»

وترجمة لهذا تفيد جريدة الشرق الأوسط، في عددها الصادر في ٢٧ مايو - ٢٠٠٠، أن السلطات العراقية أقامت معسكرات تدريب إجبارية لطلبة المدارس حتى عمر ١٤

عاما، لمدة ثلاثة أشهر، تحت شعار «أشبال صدام (حصة) القائد» و«ضمانة (النصر العراقي) في بناء المستقبل» و«بناء و(فداء)» و«(ذخيرة) العراق الحية على طريق العبور!!»، في معسكرات تابعة لما عرف بأشبال صدام، وفرضت عقوبة على العوائل التي يتخلف أطفالها، اذا تم اختيارهم. وتنص العقوبة على الغاء بطاقة التموين العائلية، كما سيق الأطفال بعمر ١٥ عاما الى ميليشيات فدائيي صدام».

وفي هذا المناخ العسكري يختتم قصي، الوريث المحتمل لسلطة صدام الثقافية، تراث الأب القائد قائلا، مذكرا الأدباء بالمستقبل، الذي ينتظره الشعب وينتظرهم على يديه: «إن القوات العراقية تقف بثبات وشموخ رهن إشارة القائد جنودا أمناء و(مشاريع استشهاد) دفاعا عن العراق العظيم» (الشرق الأوسط – ٢ سبتمبر ٢٠٠٠). ويُلاحظ هنا، أن الجميع يصرون على رفع شعار «العراق العظيم»، رغم إدراكهم أنه وطن ممزق، منتهك، معذب، أبناؤه هم مجرد «مشاريع إستشهاد» و«ذخيرة» و«حصص» من حصص القائد. أما العراق المتواضع، المسالم، فلا أحد يحلم به. إنها ثقافة الحرب والشر.

لنتأمل كيف ينظر أدباء الحرب الى وطنهم ومواطنيهم، وبأي عيون كانوا يرون العالم، وبماذا يحلمون.

يبرر باسم عبد الحميد حمودي فوز نص عدنان الصائغ المشترك مع جواد الحطاب ووارد بدر السالم بالجائزة الأولى لمسابقة الفاو عام ١٩٨٩، بأن نص الصائغ المعنون (زهرة عباد الفاو) «نشيد ضاج بالحنين».

حنين الى ماذا؟ يجيبنا الشاعر، إنه حنين الى «المدن والكتب والصداقات والباصات والنساء والحدائق والمسرحيات والصباحات المغسولة بالياسمين والأنهار الفائضة بمحبتها والندى المشاغب والمقاهي والجرائد والخصومات الأدبية وانتظار القصائد العنيدة ومحاضرات اتحاد الأدباء وصراع الأجيال ومهرجانات المربد القائمة و... و... و... كم من الأشياء الجميلة». وكل ذلك جميل ويستحق التمني حقاً. ولكن، ماذا عن أمهات القتلى! وزوجاتهم؟ وأطفالهم المهملين مثل كلاب ضالة؟ و«الوطن العظيم» المخَرب! واللقمة الشريفة، وإنعدام حرية التعبير و«ضحايا التعبير»، وإنعدام الحرية عامة، وسلطة القبيلة، وسلالة القتلة، وأخيرا: الدكتاتور؟ أمنيات كثيرة قفز عليها النص، لأنها ليست من إختصاص أدب الحرب، لأنه باختصار شديد أدب له حنين السلطة.

واستمرارا لهذا الحنين نجد وارد بدر السالم، بعد سنوات على تمنى الصائغ تلك

الأماني الجميلة المفتقدة، يقوم بكتابة نص جديد من وحي حرب الخليج الثانية يقول فيه «واحترقت قلوبنا على حاضر كان بالامكان ان يبقى حاضرنا الذي رضينا به بعد الحرب الأولى، حاضر السلام الذي كان ملكنا، الحاضر الذي انتزعناه من اسنان تلك الحرب بالدماء والشهداء والصبر الرجولي الطويل» (انفجار دمعة – ص ٢٤/٢٥). هنا يتمنى الكاتب لو أن الزمان عاد به الى ما كانت عليه الحال بعد الحرب العراقية الإيرانية، التي سبق له وهو في خضمها أن قال إنها «قتلت الياسمين فينا وشرخت طفولتنا». وليس وارد وحده من ظل يحتفظ بحنين خاص الى مرحلة الياسمين، فكثيرون غيره تضج صدورهم بالحنين الى أيام المحرقة، لذلك نراهم يتحسرون بألم على أيامها وأجوائها المثيرة للشجن!

لماذا هذا الحنين كله؟

يجيبنا الصائغ في نص الفاو أيضا، لأن «ثقافة الحرب تغربل ثقافة عصر كامل»!

وهل حقا تفعل ثقافة الحرب ذلك؟ وإذا صدق ذلك، فكيف تبدو هذه الثقافة المُغربلة؟

يجيبنا سليم عبد القادر السامرائي «إن حياتنا الثقافية تشهد الآن تحولا جذريا وعميقا ويسهم في انجاز مفرداته عموم مثقفي قطرنا، وإن هذا التحول يبرز في مستويات عديدة، فهذا يعني بدءا ان المعركة إلقومية التي يخوضها العراق ضد العدو الفارسي الفاشي هي البداية الجديدة للنهضة الثقافية في القطر، والتي ستجد امتدادها في عموم الأقطار العربية» (قصص تحت لهيب النار – وزارة الاعلام – ١٩٨١)

إن إلقاء نظرة سريعة على بعض جوانب هذا التحول التاريخي في الثقافة، تكشف لنا أنه تحول حقيقي وليس تحولا مزعوما. إنه تحول واقعي، ولكنه تحول في إتجاه واحد، محدد. ففي هذه الحقبة جرى تحويل الثقافة كليا لصالح الحرب. فإذا كانت الفترة السابقة للحرب هي فترة مرحلية، يمكن تسميتها بمرحلة الإستعداد، والتي طابقت ثقافيا في جوهرها، جوهر تطور المشروع السياسي البعثي، وعكست بشكل دقيق ملامح تطور نظام الحكم، الذي كانت خصيصتاه الأساسيتان هما تقاسم السلطة والشروع بعسكرة الحياة، والذي مورس على مستوى الثقافة بتقاسم الثقافة بين الشيوعيين والبعثيين، تحت شعار سياسي عظيم الدلالة «خندق واحد لا خندقان»، وشعار ثقافي أكثر تعبيرا عن أجواء الحرب «كل شيء من أجل المعركة». وبهذا جرى تاريخيا تجريد التيار المستقل والفئات غير المنضوية تحت لواء الأحزاب من مسؤوليتها الإجتماعية الثقافية، لصالح ثقافة الأحزاب المتحالفة، التي تربطها قواسم «أدبية» مشتركة عظيمة

المتانة، منها الإيمان بالواقعية الإشتراكية، والإيمان بأدلجة الفن والأدب، والإلتزام الفني المتحزب، والثقافة الجماهيرية، التي تقف في مواجهة ما سمي بالثقافة الفردية واللا ملتزمة إجتماعيا، والمغتربة والتجريبية والشكلية فنيا، التي هي في حقيقتها، بعض ميول الإتجاهات التجديدية المستقلة، إضافة الى ميول الأدباء والفنانين التجريبيين من كل الاتجاهات، حتى البعثيين والشيوعيين منهم. إن تقاسم الثقافة، كتقاسم السلطة، كان خطوة في إتجاه عسكرة الحياة سياسيا وعسكرة الثقافة فنيا، الذي كان هدف المرحلة التالية. (لمزيد من الضوء يراجع كتاب فاضل العزاوي «الروح الحية، جيل الستينيّات...» وكتاب «انفرادات الشعر العراقي الجديد» لعبد القادر الجنابي ومجلة «فراديس» العدد ٤/٥، ١٩٩٢ التي هي وثائق هامة وضرورية تميط اللثام عن بعض أسرار هذه المرحلة وتناقضاتها). ومما يمكن إضافته هنا، أن قوة الضغط السياسي للحلفاء لم تتح للتيار المستقل فرصة العمل ثقافيا ومهنيا كقوة موحدة، عن طريق عدم منحه المجال لغرض تجميع نفسه. ولم يكن هو في الأصل قوة محددة، متجانسة، فهو في حقيقته أقرب ما يكون هامشا للإستقلال، وليس تيارا. فلم يكن هناك تيار منظم للمستقلين، ولا توجد مثل هذه التيارات ككيانات منظمة. ولكن هناك مساحة مفترضة للإستقلال، تم تضييقها، ثم سدها بأحجار الجبهة الوطنية. وبدلا من توسيع هامش الحرية، جرى على العكس العمل الموحد لتمزيق كل بادرة للوحدة الفنية أو الفكرية أو المهنية بين العناصر المستقلة المتباينة في أهوائها وأهدافها، والمتناقضة سياسيا أحيانا. لذلك سهلت عملية إخماد فورة التجريب الأدبي، التي كانت في جوهرها تحمل، حتى بالنسبة للحزبيين، عناصر إنفكاك مؤقت (جزئي) من أزماتهم الحزبية، وعناصر تصالح مؤقت – ربما كان تصالحا مظهريا وكاذبا بالنسبة للبعض– مع الضمير، وسهلت أيضا الى حد كبير مهمة تطويع مهارات وكفاءات كثير من العناصر المستقلة لمصلحة السلطة، التي كانت في سباق مصيري، ثقافيا، مع الشيوعين. وقد قتلت تماما بوارق التمرّد الذاتي في صفوف الحزبيين المتأثرين بمناخ التجديد. ثم جرى على نحو منظم توظيف كثير من محاولات التجريب الأسلوبي والفني، المقرونة بالتمرد على الماضي الحزبي أو الخيبة السياسية، لصالح ما عرف بالاتجاه القومي.

لقد ظهرت في تلك الحقبة، كجزء من عملية التقاسم السياسي ظاهرة تقاسم الشهرة والمديح بين الحلفاء المرتقبين. وظاهرة صناعة النجوم الأدبية. ففي إغماضة عين تحول حميد سعيد في ديوانه الأول «شواطيء لم تعرف الدفء»، الصادر عام ١٩٦٨، والذي كان بيّن التواضع فكريا وفنيا، الى شيء «يستطيع الناقد أن يضع أصابعه، دونما صعوبة،

على النبض الدافيء الذي يخفق جديدا ودافقا في قصائد حميد سعيد. شيء واحد طري وعنيف، يلف هذا الشاعر... ولعل حميد سعيد، قبل غيره من شعراء الحركة الجديدة، أول من فاجأنا باللهب الصحراوي»، هكذا يقول حسب الشيخ جعفر. أما سعدي يوسف فيصف تجربة حميد سعيد بأنها: «لعبة خطرة وبهية معا.. في محاولة للوصول الى لغة خاصة»، ويقول فاضل العزاوي: «في شعر حميد سعيد يمكن أن نجد أناسا كثيرين نعرفهم، بهموم نعرفها، ولكننا عندما نحدق بهم جيدا، نجد انهم سياح في قارات الثورة، يحملون هموما غير مستهلكة». ورغم خلاف حميد سعيد مع بعض أولئك الشعراء، إلا انه وللحق، ما زال يفتخر بتلك الشهادات، خاصة شهادات سعدي يوسف والبياتي وبلند الحيدري وعلى الجندي، الذي عده « بشير ونذير ولادة جيل». فهي شهادات ما كان سيحصل عليها، بنفس القدر، لو لم يكن ابن السلطة السياسية والثقافية الصاعدة. (حميد سعيد – الكاشف عن أسرار القصيدة – مكتبة التحرير– ١٩٨٨– ص٢٠) ولذلك يبدو د. على جعفر العلاق منصفا الى حد كبير، قياسا بمن سبقوه، حينما جعل من حميد سعيد، بعد ديوانه الثالث «قراءة ثامنة» مصدرا أساسيا من مصادر التجديد الشعري العربي: «ولا أغالي إذا قلت ان حميد سعيد يمثل، مع شعراء قليلين جدا من جيله، حلقة مهمة أخرى تضاف الى سلسلة التطور الشعري للقصيدة العربية الحديثة»! (حميد سعيد – ديوان حميد سعيد – مطبعة الأديب– ص٢٠)

ومثل هذا المديح، وأكثر منه قليلا، أسبغه الجواهري على وزير الداخلية الفريق الركن صالح مهدي عماش، ومثله قيل أيضا في أحمد حسن البكر. وعن عماش يقول الجواهري:

أبا هدى شوق يلح
ولاعج يذكي الشغافا
يا منتج الدرر الحسا
ن معانيا غرا ظرافا
يقطرن ابداعا، وإيـ
ثارا وحبا وانتصافا
يا قائد الجيش اقتحاما
والتحاما والتفافا

وكانت تلك القصيدة من قصائد الجواهري المشاغبة، التي هي جزء من فطرته، حيث كان يداعب «عماش» بإعتباره وزيرا للداخلية، وينتقد تصرفاته كوزير بكلمات لاذعة

«مملحة»، كما جاء في عنوان قصيدته «رسالة مملحة»، التي كتبها في براغ عام ١٩٦٩ (الجواهري في العيون من أشعاره - دار طلاس للدراسات). ولكن، كان ذلك النقد منصبا على أوامر عماش القاضية بمنع لبس «الميني جوب». وكان ذلك الحيز من النقد مسموحا به آنذاك. وقد خاض الصحفي والسياسي الشجاع شمران الياسري «أبو كاطع»، غير مرة، حربا في داخل حزبه وخارجه من أجل توسيع دائرة النقد في مرحلة الجبهة الوطنية، لكنه مني بفشل ذريع في حروبه تلك. فالجبهة، كـ«إنجاز تاريخي»، كانت أهم وأعظم من «جم واحد» من المعتقلين والمقتولين والمطاردين والمضطهدين والمفصولين والمسفرين والمهجرين من أبناء الشعب، وهي دون شك أهم أيضا من «إثنين لو إتلاثة» من المسيئين الموجودين هنا وهناك في أجهزة السلطة. فالنقد أريد له أن يكون محصورا في إطار ما عرف وقتذاك بنقد الظواهر المرضية، أي الظواهر السلبية في مجال المجاري والطرقات وأنوار الشوارع وعلوات السمك والباصات والزي الموحد، ومنها الميني جوب أيضا!

بيد أن عملية «التقاسم الثقافي» تحت شعارات الخنادق لم تستمر طويلا. فمع الإنهيار الفجائي الصامت للتحالف، سارت الحياة الثقافية بشكل سريع ومتقن نحو وجهتها التي رُسمت لها، والقاضية بتوحيد الثقافة الوطنية، على أسس بعثية. فقد حان أنذاك الوقت لكي تكون الثقافة الوطنية حكرا للبعث، حالها كحال المؤسسة العسكرية. وفي واحدة من أخطر الوثائق وأندرها يقدم د. محسن الموسوي، في معرض دفاعه عن أخيه عزيز السيد جاسم، لمحة عما عرف بسياسة وحدة الجبهة الثقافية. وهو المشروع الثقافي الذي نوقش في صفوف القيادات البعثية، كتتويج لسياسة تطبيق «الوحدة السياسية الآيديولوجية البعثية» على الثقافة الوطنية، والتي يتلخص فحواها بانتهاء دور الشيوعيين التحالفي، بعد عملية كشف واختراق تنظيماته واسقاط كوادره وارغامه على حل منظماته الديمقراطية وقبوله بمبدأ تبعيث الجيش، وبعد عملية تهجير غير المتطابقين قوميا «الفيلية» ، وفرض السيطرة على كردستان، تزامنا مع إقصاء قيادات البعث البارزة وتركيز السلطة كاملة وبشكل مطلق بيد صدام. آنذاك أصبح لزاما، في تقدير القيادة البعثية، الإسراع في تطبيق السياسة الثقافية الجديدة، والتي تنص على ممارسة كافة السبل من أجل تنقية الثقافة الوطنية وتوحيد عناصرها، سواء بتذويب من يرغب في الذوبان في المحيط الثقافي القائم، أو إرغام الرافضين للتبعيث الثقافي على ترك الوطن، عن طريق ما عرف بـ «خيار الهجرة». إن مصطلح « خيار الهجرة» أو التطهير الثقافي، القاضي بتهجير الكتاب والفنانين والمثقفين العراقيين المناوئين للتبعيث، كان جزءا

أساسيا من المشروع الثقافي البعثي، أسهمت القيادات الشيوعية، بطرق مباشرة وغير مباشرة، إسهاما عمليا في مجال تنفيذه. حيث سهلت، بأوامر حزبية، للبعث مهمة «تهجير المعارضة الثقافية»، بعد أن نخرت كيان وإرادة الحزب الشيوعي تماما من الداخل. وفي هذا الجانب يجد المرء تفسيرا مقنعا للمصير المأساوي الذي آل اليه الكاتب عزيز السيد جاسم، أحد أبرز المنتجيين الثقافيين في حقبة السبعينيّات، وغيره ممن نهجوا نهجه. فقد استخدم عزيز في مواجهة الشيوعيين والمستقلين عند قيام سلطة البعث، لكنه وجد نفسه، حال انتهاء دور الشيوعيين، يقف أمام «لجنة عسكرية» للاجابة عن تهم تتعلق بالوضع الثقافي، بناء على الوثيقة الثقافية التي قدمها، كاسهام في الحوار البعثي حول تنقية الثقافة الوطنية، عن طريق طرد ما هو غير منسجم وتهجيره. كان البعث يعد لخلق تطابق بين ما وصل اليه الواقع السياسي والواقع الثقافي، في حين كان عزيز السيد جاسم يظن أن دوره الثقافي، كمفرمل للشيوعيين و كجهاز امتصاص للمستقلين، وفق لعبة الاشتراكية والماركسية البعثية ما زال مستمرا. وقد كان واهما، حاله حال البعثيين العقائديين من أمثال عبد الخالق السامرائي. يقول محسن الموسوي إن عزيزا قال «ألا يكفي أن تتكفل لجنة عسكرية بالتحقيق في أمر ثقافي مع المثقفين» (الزمان- ١٣-٥- ٢٠٠٠).

إن سعة ثقافة عزيز، الصادقة أو الموهومة، وقربه من مراكز السلطة العليا لم تمكنه من إدراك أن الثقافة الوطنية، في نظر القيادة البعثية، التي يعمل منظّرا في خدمتها، لم تكن سوى ملحق دعائي في قاموس ثقافة الثكنات، التي ستكشف عن وجهها السافر بعد سنوات قلائل فقط من ذلك التاريخ.

لقد سخر الشاعر سامي مهدي من حلفائه، الشيوعيين، حينما أعلنوا في أواخر السبعينيّات تذمرهم من جراء عملية تفريغ الوطن من المعارضين، التي شملت حتى الحلفاء. ففي قصيدة «عبد الله الموهوم» من ديوان «الزوال»، وهي أفضل قصائده من حيث التكثيف ودقة المعمار والخيال الدرامي، بعد قصيدته «غيمة للجسد» من ديوانه الثاني «أسفار الملك العاشق»، يخاطب سامي مهدي حليفه السابق، الشاعر سعدي يوسف، متهما إياه بالوهم. وهي نفس التهمة التي إستخدمها الشيوعيون ضد خصومهم وحتى ضد بعض رفاقهم من معارضي الجبهة الوطنية. أهو جنون الوهم أم هو مجرد إحتراف للمكر، ذلك الذي يجعل شخصا مثل سعدي يتوهم أن بعض أبناء العراق العظيم يعانون من جور السلطة!؟ يقول سامي مهدي:

«جِنة هي/ أم لعبة صرت تتقنها وتزوقها بيديك؟ أنت تنشيء مما توهمت زنزانة/

وتجند في بابها شبحا تدعي انه شرطي/ وتصطنع الرعب منه../ واذ لا يجاريك/ تحشو مسدسه بالرصاص/ وتغريه ان يطلق النار، غيظا، عليك./ انت لم تتغير انن،/ وهو الوهم/ تسعى اليه، اذا ما ابتأست،/ فيسعى اليك.»

لقد ذبح ذلك الوهم أكثر من مليون عراقي، ودمر ثلاثة أجيال من أبنائه، وخرب بيئته، وحطم إقتصاده، أما روحه فقد جعلها رمادا للفجيعة. رغم ذلك، فهذا الوهم ما زال، حتى اللحظة الراهنة، وهما، في نظر شاعر كسامي مهدي، بالضبط كما كان وهما بالنسبة لحسن العلوي قبل أن يغادر حقيقته كبعثي متفان، وكما كان وهما بالنسبة لسعد البزاز قبل أن يكتشف أنه لم يكن يخدم الله والوطن والشعب كما يدعي، وكما كان وهما بالنسبة لوفيق السامرائي، حينما كانت فرق الإستخبارات العسكرية تطارد وتزهق أرواح شُبّان الوطن بتهمة التخاذل والخيانة العسكرية... إن سلسلة الأوهام والحقائق طويلة، طويلة ومرعبة... وهي سلسلة يقف في أحد طرفيها الوطن كوهم، وفي طرفها الثاني الوطن كحقيقة، حقيقة تشهد على الخراب. لقد إختلطت الأوهام، وإختلط الموهومون، لكن الكابوسي البعثي، كحقيقة، ما زال يشهد على أمر واحد، هو أن القبول بقهر الآخر، ما هو سوى خطوة بإتجاه قهرك أنت وإذلالك. تلك الحقيقة ما زال الجميع حتى اليوم ينظرون اليها كوهم، وهم بشع، لكنه مقدس!

كانت تلك هي الخطوة النهائية السابقة لمشروع عسكرة الثقافة. فقد ذكرنا من قبل أن العراق كان قبل الحرب العراقية الايرانية يبحث – مع تكامل سيطرة صدام على السلطة – عن حرب خارجية بأي ثمن. وظهر حينئذ مشروع صدام القاضي بـ «دحر» جنوب اليمن. ثم سرعان ما وجد صدام في الحرب ضد ايران، لصالح أمريكا، خيارا أفضل لغرض ارضاء نزعة الحرب المتأججة فيه. وبهذه الحرب أعلنت رسميا سياسة عسكرة الثقافة.

لقد وصف ماجد السامرائي مشهد عسكرة الثقافة العراقية «برؤية شعرية» بالغة، كما يدعي قائلا: « كنا بحاجة الى عدم تجزأة الميدان، وكان الشعب في حياته وممارسته اليومية لهذه الحياة، كما كان الأدب الذي بنته هذه الحرب قد جعلا من هذا الميدان، ميدان المعركة، واحدا غير مجزأ، يستمد مضموناته من حركة الحياة التي كانت تنهض من داخله، إحساسا بالحاجة الى التلاحم بين الكلمة والانسان، بين الانسان والفعل، الذي غدا بطوليا وكانت الواقعية التاريخية للحياة، على هذا المستوى. متمثلة في صنوها الآخر الأدب.» (ذاكرة الغد– وزارة الثقافة – ١٩٩٠– ص٢٢٣). ولا يستطيع أحد منا تقديم وصف صادق لما عرف بحياة الثكنات أو عسكرة الحياة، التي أشرنا اليها أكثر

مما فعل السامرائي، لكن القاص عبد الستار ناصر ترجم هذا التصور في قصة «طبيب العائلة» بايجاز أكبر قائلا: «الجبهة ... صارت مدرسة لهذا الجيل.. حسنا قلت لنفسي: نعم هي المدرسة!».

أما الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد، فقد رسم تبعيث وعسكرة الحياة رسما مؤثرا في قصيدته «أي الخيارين»:

بلى يا لهيب القادسيات كلها
ويا سحبا للمجد جل انهمارها
ويا جند من حتى المقادير جنده
ففي يده إقبالها وانحسارها
فإن قلت يا صدام.. ناديت أمة
لأن المنادى زهوها وفخارها

ويقدم نص عمودي آخر، صورة مماثلة ، تكميلية لمجتمع التكنات. فإذا كانت المقادير جند القائد، تأتمر بمشيئته عند عبد الرزاق عبد الواحد، فان محمد حسين آل ياسين يقدم صورة مادية لكلية هذه المشيئة، حيث تغدو الهيمنة على المجتمع العراقي شاملة، تتغلغل في عروقه ودمه وأقداره، يقول آل ياسين من أبيات من قصيدة «ساحة العرضات»، التي أنشدت في مهرجان واسط الشعري عام ١٩٨٦:

مشينا لساحات النضال وتربها
يهلل ترحيباً بنا ويكبر
وإن ضمنا في جانحيه معسكر
ففي كل نبض من دمانا معسكر

لقد أصبحت عسكرة المجتمع هي الهوية الثقافية للعراق البعثي، فهي نبض الحياة، التي يقدمها النظام للعالم على أنها الوجه الأثير لهذا الشعب، ويلخصها الرسام المصري جورج البهجوري في كتابه الموجه للأطفال العرب في صور ملونة، في كتيب من بضع صفحات، يحتل الجيش أكثر مساحتها، عدا الصفحة الأولى التي تحدثت عن تاريخ العراق. أما ما تبقى من الكتاب فلا يتضمن سوى عنصرين: مبالغات كاذبة، وصور عسكرية، وتلكما هما جوهر سياسة البعث الثقافية ومجتمع الثكنات. بهذه الكلمات والصور يستكمل البهجوري رسم ملامح العراق البعثي:

«ساحاتها الواسعة الجميلة مزينة بالتماثيل الفنية التي ابدعها الفنانون العراقيون. (صورة كبيرة للجندي المجهول وتحته طفل عراقي، بملابس عسكرية، يؤدي التحية

العسكرية). مساجدها!! الجميلة الرائعة مليئة دائما بالزوار المسلمين القادمين من جميع انحاء العالم. (تشويه ومبالغات). وتكثر في بغداد البنايات العالية والمشاريع العمرانية الضخمة. والمقاتلون العراقيون الشجعان مستعدون دوما لخدمة أمتهم العربية والتضحية في سبيلها، (أربع صفحات مخصصة كلها لصور الجنود). وأحببت بغداد لأن أهلها وهم يحاربون لا ينسون الفنون. كم اعجبتني فنون العراق الشعبية!!»

(أحب بغداد/ كتاب للصغار. وزارة الثقافة - دار ثقافة الأطفال - إعداد ورسوم جورج البهجوري - بغداد ١٩٨١)

إن الوطن في مفهوم الشاعر البعثي أصبح مساويا تماما لمفهوم الجبهة العسكرية، أما المواطن فهو مجرد ذاكرة حربية. فهو كائن موعود منذ الولادة، أو حتى قبلها، بأن يكون حالما بالحرب وحاملا لتاريخها، كما يتنبأ حميد سعيد في قصيدة «إشراقات الشهيد عباس بن شلب» من ديوان «مملكة عبدالله» قائلا:

«كل امرأة حملت../ كل امرأة لم تحمل بعد../ ستنجب ذات مساء/ ولدا بكرا/ يحفظ تاريخ الحرب.. وأسماء الشهداء».

(حميد سعيد - مملكة عبدالله - ص١١)

أما سامي مهدي فالوطن في تصوره شيء شديد الخصوصية، لا يعرفه كل من هب ودب. هكذا يكتب في قصيدة «أوراق الصحو»، من ديوان «أوراق الزوال». فالعراق، لمن لا يعلم، هو سر بعثي محض، هو مزيج من البارود والدم والرمل والسواتر: «يكتب الناعمون عن الحب والحرب/ أو يكتب القاعدون/ غير أن الوطن/ هو غير الذي يعرفون/ وغير الذي يكتبون/ الوطن/ هو في الساتر المتقدم/ في فوهة البندقية/ في الدم والرمل/ في صولة الصائلين.» (سامي مهدي - الأعمال الشعرية - ص٣٨٨)

وإذا كانت الصور السالفة صورا خارجية، بلاغية، لمجتمع الثكنات، فإن كتابات حميد سعيد النثرية تميط اللثام بدقة عن الجانب الداخلي، الروحي، لمجتمع الثكنات: «كان العراق-المسلح بالوعي وخبرات التاريخ، يواجه المشروع العدواني، بقوة الحياة، وتمتد جبهة القتال الى أعمق أعماق الإرادة الانسانية، وكان الإبداع المدرب على المواجهة أمينا على تقاليده الوطنية، ويلتحق الشعراء بفيلق الكلمة، كل بوعيه وقدرته وتقاليده، وكلهم بوطنيتهم وحبهم للعراق» (حميد سعيد - الكشف عن أسرار القصيدة - مكتبة التحرير- ص ١٠٤)

لقد صاغ حميد سعيد فكرته النثرية تلك شعريا أيضا، في ديوانه «مملكة عبدالله»:

«زوجته تتابع البيان العسكري رقم ٢١٣٥/ وابنته ترسم جنديا.. وبندقيته طويلة/

موتى بلحى شعثاء/ ماما../ ان بابا قتل الأعداء» (حميد سعيد - مملكة عبدالله/ ص ٤٤)، إن الجميع يهبون مشاعرهم وقلوبهم للحرب، الأب على الجبهة يصطاد الفرس، والمذيع يزف أخبار الإنتصارات، والزوجة - الأم تتابع أخبار النصر، والأطفال يرسمون الموتى! أما الشاعر فيضع اللمسة الأخيرة من المشهد الختامي للواقع: «يقترب الفجر، أكاد انتهي من القصيدة / لم يبق في المدى المفتوح/ غير جثث الغزاة».

لقد أخذت تتربى في نفوس الشباب مشاعر زائفة عن شخصية مجتمع الثكنات، التي كانت مصدر زهو كما يحدثنا نجمان ياسين، ومصدر خيلاء كما بدت لجواد الحطاب في بدء الحرب، ومصدر تفرد وأصالة وطنية كما بدت عند أحمد خلف. لذلك ظهر التباهي الساذج بملابس الجيش: «كنت أفرح وأنا أراك أمام البنات في البيريه وملابسك العسكرية» (صلاح الأنصاري، قصة «معهم»، ص٢٧)، ويزهو الأب بأبنائه الخمسة، الذين منحهم للوطن، في قصة «بطل حقيقي» لعبد عون الروضان، ويخجل الأب حينما يؤسر ابنه الوحيد: «سموه في الحي (أبو الأسير)، وكان يكره ذلك اللقب، ورفض حتى اجراء المعاملات الرسمية الخاصة بحسن - ابنه - لدى الدوائر الرسمية»، كما في رواية «خط أحمر»، ومن جراء هذا الزهو الكاذب نشأت خيالات كاذبة، بدأ الكتاب يتداولونها، رغم المآسي، كما لو أنها جزء حقيقي من الواقع، متجاهلين تجاهلا تاما مشاعر أبناء شعبهم الجريحة. كان الأدب الرسمي يقدم تعازي ممزوجة باللؤم لأبناء الشعب، في محاولة منه لصنع مشاعر إجتماعية عسكرية خاصة تطابق فكرة مجتمع الثكنات، الذي صنعه السيد القائد. فالسيد القائد يبني أركان العالم المادي لمجتمع الثكنات والأديب يصنع غلافه الروحي.

وقد إنعكس هذا التصور عن ثبات ودوام مجتمع الثكنات في أذهان البعض، وأضحى حقيقة لا تقبل الإنتزاع. ففي قصة للقاص علي لفتة سعيد اسمها «اليوبيل الذهبي» من مجموعته التي تحمل الاسم نفسه، يحاول القاص الذهاب الى المستقبل. وتلك بادرة خيالية جيدة بالنسبة لكاتب مشغول بقصص تعبوية. فيذهب الى الأمام عدة عقود من السنين، الى اليوبيل الذهبي، فيظهر المقاتلون القدامى، الذين ساهموا في تحرير الفاو على شاشة التلفزيون، ويقص قائدهم قصة التحرير. أما المشاهد العجوز، الذي كان شابا في العشرين عند نشوب الكارثة، فإنه يهتف «بزهو» من أعماقه وهو يرى الضابط القديم: «أشكرك سيدي». إن هذا الإحساس الدائم بالسيادة العسكرية والعبودية الحربية، يعكس شدة سيطرة مناخ الثكنات على وعي وخيال الكاتب. فحتى الحلم يبدو عسكريا، وحتى الجندي الذي تسرح من الجيش قبل خمسين عاما تلصق في فمه، مثل

أشنة متعفنة، عبارة «سيدي».

لقد أضحت الحرب أسلوب معيشة، ونمط تفكير وحياة، حتى أن شاعرا مثل حميد سعيد، وهو يمتدح قصيدته «العصفور الأبيض» يجعل الحرب – الحياة هي الأساس الواقعي: العقلي والتاريخي والنفسي الوحيد الذي يوصله بالحلم: «انه لقاء بالوطن الحلم، وبأجمل مفردات الحياة، ومثلما هي الحرب بالنسبة للانسان العراقي، طريق لابد منه لمواصلة اختيار الحياة الجديدة، في التقدم والكرامة والاستقلال. فان مشروع النص، هو مشروع حياة.» (حميد سعيد – الكشف عن أسرار القصيدة – دار مكتبة التحرير – ١٩٨٨–ص ١٢٨)

ومما هو ملفت هنا، أن الحرب العراقية الإيرانية، التي إنتهت نهاية مأساوية بالنسبة للعراق، لم تكن خاتمة الحروب في نظر مشرعيها، بل كانت بداية لسلسلة من الحروب. فهي مفتاح الطريق نحو إنتصارات أخرى في بقاع أخرى من وطننا العربي، كما يقول سليم السامرائي. ويؤيد الشاعر حميد سعيد أقوال سليم السامرائي بدعوته الكتاب العرب للكتابة عن الحرب كتمرين قومي: «من أجل المستقبل، من أجل معاركنا القومية الآتية من أجل فلسطين، من إجل أي جزء عربي آخر». ولا بد من الاشارة هنا الى أن بعض وحدات الحرس الجمهوري العراقي شاركت في معارك اليمن عام ١٩٩٤ الى جانب القوات الشمالية، ولم يثر ذلك أي تساؤل من قبل الغرب والشرق! ويبدو أن المشروع الحربي البعثي كان عظيم الطموح في آفاقه. لكن المأساوي فيه، أنه على الرغم من توقفه، جنوبي البصرة وشرقها، إلا أنه سرق من عمر المنطقة بأسرها أكثر من عقدين حتى الآن، ولم يتقدم خطوة واحدة في الاتجاه الذي تقع فيه فلسطين المحتلة!

أما الأخوة العرب أنفسهم، فقد خذلوا النظام في حربه الظالمة، على خلاف ما يشاع جهلا في صفوف كتاب المعارضة العراقية. وقد ظهرت آثار هذا الخذلان واضحة في أقوال المسؤولين العراقيين. فبايعاز من صدام حسين شخصيا تمت دعوة الكتاب العرب عام ١٩٨٩ لغرض الإلتقاء بالادباء العراقيين المشاركين في الحرب لتبادل التجارب، بغية تشجيعهم على الكتابة بهدف «توثيق الحرب». وفي ذلك اللقاء أعرب وزير الثقافة لطيف جاسم وحميد سعيد عن إمتعاضهما علنا من عدم مشاركة الكتاب العرب في «تخليد القادسية». وقد أشاد الوزير بمبادرة الأديب المصري جمال الغيطاني، مشيرا الى كتابه «حراس البوابة الشرقية»، ولكنه لام الآخرين على سكوتهم. فعدا نفر معدود من الكتاب المغمورين، منهم: الفلسطينيون يوسف اليوسف، ومحمد سمارة ونواف أبو الهيجاء، والسوداني أحمد القباني لم يقدم أحد من القصاصين والروائيين شيئا جديا

للمعركة. بينما كانت وفود الكتاب لا تنقطع وموائد وعطايا السلطة لا تتوقف طوال سنوات حكم البعث. كان كل هؤلاء يسبح باسم القادسية، ولكن، لم يقم أحد منهم بكتابة عمل قصصي يؤرخ هذه القادسية. لذلك وصف حميد سعيد مشاركة الأدباء العرب قائلا: «يبدو لي ان رغبة هذه الندوة بمشاركة الكتاب العرب في الكتابة عن الحرب أمر يضحك أو يبكي» (ذاكرة الغد - وزارة الثقافة - ص١٤٦)، معللا ذلك «بأن الكاتب العراقي شارك بنصه في كل المعارك القومية الكبرى والأقل شأنا»، «نخشى في حرب أخرى(!؟) ان تسأل البصرية التي فقدت بيتها وأبناءها لماذا نقاتل».

وقال وزير الثقافة لطيف نصيف جاسم في جلسة افتتاح ندوة الحرب المنعقدة في ١٩٨٩/٢/١٥«اننا مازلنا نذكر للآن كتاب جمال الغيطاني «حراس البوابة الشرقية» عن أحداث الشمال، فكيف لا تظهر الآن اعمال قومية عن حدث بمستوى معركة العراق القومية المقدسة»

أما الكتاب العرب فحاولوا تبرير هذا التقصير، وكانت الحجة الأولى لدى الجميع، حجة فنية بحتة، ضرب على وترها جميع من وجه اللوم اليهم.

كانت حجج جبرا ابراهيم جبرا، متقلبة، لأن اللوم كان يمسه أكثر من غيره، بحكم عيشه في العراق. لذلك أخرج نفسه من ورطة المعركة حينما جعل رواية الحرب حكرا على المحاربين. ثم عاد في وقت آخر وأخذ بالرأي الشائع القائل بأن الأعمال الفنية الكبيرة عن الحروب ظهرت في التاريخ بعد سنوات من انتهاء الأحداث المتعلقة بها. وعوض نقص مشاركته باسباغ مديح كاذب، غير معهود فيه، على نصوص فجة فنيا وعدوانية فكريا. لذلك راح بعضهم يمط في زمن اختمار الموضوع الواقعي قبل تحوله الى منجز فني. فتكرر ذكر رائعة تولستوي الكبيرة «الحرب والسلام»، التي كتبت في الأعوام ٦٥- ١٨٦٩ بعد أكثر من نصف قرن على غزو نابليون لروسيا ١٨١٢، وهو ما جعل المسؤولين البعثيين يصابون بالذعر. نصف قرن حتى تظهر رواية كـ«الحرب والسلام» تخلد القادسية!!

ولم تنجح محاولات عبدالحكيم قاسم الدعائية في إبعاده عن سهام النقد. فقد أطنب في وصف «عبقرية صدام حسين في كشف المؤامرة ووجهها البشع وسحقها سحقا مبينا»، حيث «توجت هذه المعركة قادسية صدام بالنصر مثلما توجت القادسية الأولى»، لكنه مع هذا أرغم على تقديم إجابة تبرر مشاركته المضحكة المبكية، كعربي.

وقد حاول عبد الحكيم قاسم تقديم تعليل مماثل لما قدمه كثيرون، مأخوذ من أدب همنغواي، فقال: «ونأخذ مثلا رواية همنغواي «وداعا للسلاح» التي كتبت عن الحرب

العالمية الاولى بعد سنين طويلة من انتهاء الحرب، وروايته الأخرى «لمن تدق الاجراس» التي كتبها في عام ١٩٤٠، بعد سنين طويلة من انتهاء الحرب العالمية الاولى، وكان منفصلا في حياته في امريكا عن اماكن الاحداث التي تعد قارة معزولة عن العالم»

وهنا أضطر عبد الحكيم قاسم، لكي يبرئ ذمته، الى تعديل مكان وزمان وموضوع رواية همنغواي الأخيرة، جاعلا إياها رواية عن الحرب العالمية الأولى. وفي واقع الأمر كانت رواية عن الحرب الأهلية الاسبانية، التي كان لهمنغواي شرف مناصرتها. لقد كتب باربوس «النار» عام ١٩١٦ وهو في الخندق، وكتب مالرو «الأمل» والحرب الأهلية في بدئها، وكتب همنغواي عنها وهي في نهايتها، وكتب جان بروللر «صمت البحر» في سنوات الإحتلال ١٩٤٢-١٩٤٣، وكتب شتاينبك «أفول القمر» عام ١٩٤٢، وكتب همنغواي روايته الأولى «والشمس لا تزال تشرق»، التي صورت فترة ما بعد الحرب العالمية الأولى، بعد الحرب، عام ١٩٢٦.

فالزمن العراقي، ككل الأزمان، كان بريئا

لذلك عللت حميدة نعنع الأمر بسوء الواقع العربي. وعلل آخرون الأمر قائلين بأن المشاركة العربية في أدب الحرب العراقي لا يجب أن تكون محصورة في إطار الابداع الأدبي، كما جاء في كلمة للعماني خليل السواحري.

وفي حقيقة الأمر، إن الإبداع لا يرتبط قسريا بالزمان، فهو ابن لحظة ولادته. لذلك، فإن وصف حميد سعيد لموقف العجز، الذي قوبلت به قادسية صدام كان دقيقا ومعبرا، فقد كان موقفا مضحكا مبكيا. كان هذا الأمر يرتبط بالقصة والرواية على وجه التحديد، لأنها فن يتطلب تمثل الأحداث والتروي في الأحكام، والآهم من كل هذا يتطلب الوضوح في القصد. وهي أمور لم تكن مطلوبة في القصيدة اليومية التضامنية، بسبب وقتية وآنية التعبير الشعري الدعائي وإنفعاليته، والذي إستخدمه كثيرون للنفاق السياسي والتكسب السريع. وكم كان مفيدا لو ظهر حقا عمل روائي عربي ذو قيمة فنية يعكس أجواء القادسية، ربما كان سيعيننا في إستكمال صورة الحرب قوميا، تلك الصورة التي رسمها القصاصون العراقيون «قطريا». لكنها كانت حربا عقيما قوميا، كما كانت عقيما قطريا.

٣- صدمة الوعي أم صدمة التوماهوك؟

يقول صدام حسين: «الكلمة والبندقية فوهة واحدة». لكنه لا يقول لنا الى أي صدر تتوجه هذه الفوهة، ويترك مهمة توضيح ذلك للأدباء، وليس لقادة فرق الإعدام، على الرغم من أن صداما هو أقدر الجميع في مجال التعبير عن نواياه، لا فقط بحكم مسؤوليته، بل حتى بحكم مكانته الأدبية والثقافية المزعومة، التي وصفها حميد سعيد قائلا: «إن صورة العلاقة بين القائد والمثقف العراقي، تبدو عسيرة على إدراك بعض المثقفين العرب والذين تعودوا أن يروا حكام بلدانهم، أما نحن فلسنا بقادرين على تبين ملامح الحاكم في صدام حسين، وانما نعرف فيه الأخ والرفيق والمعلم والقائد... فللقائد قاموسه الدقيق في توصيف الأشياء حتى كأن علاقته باللغة مثل علاقة الصائغ الماهر بالذهب، وطالما فاجأتنا لغته وصياغته لأفكاره.. فهو يجمع بين دفق الشعر ودقة الفقه.. وباستمرار تكون المفاجأة في أوساط أهل الشعر وذوي الأدب أكبر مما هي عليه في أوساط سواهم» (حميد سعيد - أوراق الحرب - ص١٢٤)

فعلى الرغم من مواهب صدام الأدبية الفذة تلك، إلا أنه لم يُقدم على وضع تصنيف تفصيلي للأعداء. واكتفى «باختياره للأعداء اختيارا». وقد تنازل عن هذا الشرف ومنحه لمن هم أدنى منه مرتبة: للأدباء، وترك لهم الباب مفتوحا، مانحا إياهم حرية خاصة، هي أوسع أبواب الحرية الممنوحة لمواطن في بلادنا. وقد اهتبل بعضهم هذه الحرية البشعة فراح يتفنن في تقديم صور للأعداء المفترضين، ورحنا نجد ألوانا من الأعداء لا تخطر على بال أو خيال. ومن بين أولئك الأدباء كان القاص عبد الستار ناصر سباقا في مجال تحديد الأعداء، الذين يستحقون أن «يُصلوا بالنار»، فصنفهم كالتالي: «الغربان والمهرجين والتافهين... والمرتزقة والطامعين». ومثل هذه التهم يندر وجودها حتى في قوائم الإعدام الموجودة في حوزة فدائيي صدام. فإذا كنا قادرين على تحديد معنى ما لكلمتي الطامعين والمرتزقة، فمن هم الغربان والتافهون والمهرجون؟ ولماذا يجب أن يُصلوا بالنار؟ إن عبد الستار ناصر الذي دخل الحرب طوعا، و«لم يرغمه أحد على ذلك»، تطوع هنا أيضا وتوسع وتبحبح في مجال رصد الأعداء، الى الحد الذي أدخل فيهم حتى الغربان. إن قائمة للعداء السياسي والاجتماعي على هذه الدرجة من السعة تجعل حتى جلادي مديرية الأمن العامة أقرب الى الملائكة. هذه صورة من صور ثقافة الحرب، يقدمها لنا أديب يصر دائما على تذكيرنا بأنه «دائما ممنوع من الكتابة ولكنه يحتال على

الرقابة» (الدستورية/ العدد٢١- ديسمبر ١٩٩٦).

أما الروائي جاسم الرصيف فيبدو أقل إبهاما من الناحية السياسية في تحديد« للأعداء، فهم في نظره: إضافة الى الإيرانيين طبعا و«المرتزقة» و«العصاة» و«المخربين»، فهناك نجد أيضا «الفارين من وجه العدالة، والمهربين والجواسيس» و«اصحاب المبادئ الاباحية» و«ذوي الأفكار البعيدة عن كل نظام» و«الهاربين من الخدمة العسكرية». (حجابات الجحيم- ص٤٠) وهذا التوسع في دائرة الأعداء يدعو للحيرة. فكاتب مثل الرصيف يمكن له أن يجلس يوما - في اتحاد مفترض للكتاب -الى جوار بعض أولئك الذين نعتهم بتلك النعوت العدوانية، فيجد أنهم أقل إباحية مما ظن، وأكثر وطنية مما حسب. وربما وجد أن بعضهم يحمل اسم زهدي الداوودي أو شيركو بيكه س أو جنان جاسم أو زهير الجزائري أو علي عبد العال أو سلام ابراهيم أو غيرها من الاسماء.

وفي روايته «خط أحمر» يضيف الرصيف الى قائمته «الطابور الخامس» و«المأجورين»، الذين يهمسون بالاشاعات المعادية للحرب والسلطة. والذين يحاولون «اثارة القلق في نفوس أهالي الضباط والجنود وذلك باخبارهم ان أولادهم شهداء أو أسرى أو جرحى، مما دفع هؤلاء لمراجعة دوائر مختلفة بناء على هذه الأخبار الكاذبة. والمطلوب أن ينتبه الجميع الى هذه المحاولات والقاء القبض على القائمين بها» (ص١٦١)، إضافة الى أولئك فهناك «رجال مأجورون من قبل العدو» يقومون باغتيال العسكريين. (ص١٨٧)، يستحقون الإعدام «بشراسة».

ولا بد أن نشير هنا أيضا، الى أن الرصيف هو الآخر يشكو من أنه نال عقوبة السجن والملاحقة بسبب نصوصه الحربية، حتى تلك الفائزة بجائزة قادسية صدام. ولا يعرف المرء لماذا قامت السلطة بذلك، وفي أي حقل من حقول الأعداء تم تصنيف تلك النصوص ؟ والأهم من ذلك لماذا منحت روايته «تراتيل الوأد» الجائزة الأولى عام ١٩٩٤، بعد أن فازت رواياته الثلاث السابقة بجائزة القادسية؟ وهل هناك عداء بين السلطة التي منحته الجوائز وجهاز الأمن والرقيب الذي حقق معه؟ (ألواح - العدد ٧- ٢٠٠٠- ص٢٤)

تلك الصور الأدبية تؤكد لنا أن الحاكم الفاسد ليس هو وحده من يفسد رعيته، فالرعية الفاسدة قد تفسد حكامها أيضا. وفي ظروف العراق فإن تبادل الإفساد هو سر طول الكارثة. فهذا عبد الرزاق عبد الواحد يخاطب «سيده»، مستصغرا شعبه، الذي نسي أنه طالما نعته بالعظيم، مقدما لنا نموذجا ثقافيا حيا من نماذج تبادل الإفساد واستمراء العبودية:

هل قلت علمتنا «يا سيدي»؟ أبدا!
أدري بأنك تأبى ايها الرجل!
وأبيت لي ذات يوم أن أقول: صدى
كنا.. وقلت العراقيون ما ضؤلوا

وكما توسع وتبحبح الأدباء، في ظل الحرب، في مجال صناعة الأعداء، متجاوزين حتى حدود السلطة، فإنهم توسعوا توسعا مماثلا، في مجال صناعة وتلفيق الأكاذيب وتزوير التاريخ. فقد تطوع عدد كبير من الأدباء، لغرض إضفاء الشرعية على الحرب، متفننين في سبل ايجاد حجج عقلية ونفسية وأخلاقية وتاريخية تثبت أن العراق كان ضحية لعدوان إيراني ظالم على مر العصور، وهم يدركون جيدا حقيقة ما حدث. وحينما نقارن بيان السلطة الرسمي، المتعلق ببدء الحرب، بالذرائع التي أوجدها الأدباء، ندرك دون إبطاء، فداحة الضرر الذي مارسته هذه الثقافة على عقول ثلاثة أجيال من أبناء شعبنا، كما نلمس بوضوح الميل المرضي، الأناني، الذليل، الذي تحلى به بعض حملة الأقلام، ممن اندفعوا راكضين أمام القذائف، كالأدلاء، يصنعون لها طرقا من الأحقاد في النفوس والضمائر.

«إن أحفاد المجوس الموغلين في حقدهم على العراق والأمة العربية والضالعين بالمخططات المشبوهة استمروا في غيهم، لذلك قرر مجلس قيادة الثورة الايعاز الى قواتنا العسكرية الشجاعة بتوجيه ضربات رادعة الى الأهداف العسكرية الإيرانية لإحباط مخططات أسيادهم للنيل من أمن العراق العظيم». صدر هذا القرار في الثاني والعشرين من أيلول ١٩٨٠، وكان ذلك هو الإعلان الرسمي للحرب.

أما قصة «الخيال» لعبد الخالق الركابي، فتقدم لنا بيانا من نوع آخر. إذ تحكي عن مرب للخيول يعاني مثل غيره من سكان القرية من جور الذين يسكنون في الجانب الآخر للحدود، الذين «ازداد تسللهم وكثرت سرقاتهم في الفترة الاخيرة»، وحينما يكبر الحفيد يعود الى القرية بصحبة الفرسان من الجنود ويذهبون الى الجانب الآخر من الحدود ويخرسون المدافع. وفي هذه القصة، التي تجردت من الزمان وأشير الى المكان بغموض، يحاول الركابي إعطاء بعد تاريخي للحرب، وايجاد جذور لها في الماضي، أو كما يقول سليم السامرائي «فالقاص لا ينظر الى معركة الأمة مع العدو الفارسي باعتبارها حالة مقطوعة عن السياق التاريخي للوجود العربي، لذلك فقد تعمد اهمال الزمان كليا، واشار الى المكان اشارة مجردة وغير واضحة تماما، انه يريد أن يقول ان معركتنا اليوم موصولة بمعارك الأمة العربية وان هذا الحاضر الذي نعيشه بكل تفصيلاته هو امتداد

لصور الماضي» (قصص تحت لهيب النار- وزارةالثقافة ١٩٨١ص١٢). وهنا نجد القاص يسعى بشكل جدي الى ترجمة قرار الحرب ترجمة قصصية، لكنه يضيف اليه بعدا دعائيا أعمق، لكي يكون للحرب مذاقها التاريخي، وللنص القصصي أثره العميق في نفوس أبناء شعبه.

ويبدو أن النجاح الذي حققه الركابي في قصة «الخيال» قد أغراه لكي يعاود الكتابة مرة أخرى، في الموضوع نفسه، فكتب قصة «استراحة المحارب»، التي فازت بالجائزة التقديرة لمسابقة قادسية صدام لعام ١٩٨٢. وهنا أيضا يغيب الزمن وتغمض الأمكنة، لكن المقاصد تظل واحدة: صناعة الأحقاد التاريخية. تصور القصة قرية حدودية يعاني أهلها من عطش شديد وجفاف بسبب قطع الماء عنهم في الجانب الآخر من الحدود. وحينما يعود التلميذ (رمز الوعي والتجديد) الى قريته يصاب بخيبة أمل شديدة بسبب تقاعس سكان القرية ولجوئهم الى الخرافة والشعوذة الدينية من أجل عودة الماء، فيقرر أن يفتح السد ويفعل ذلك، لكنه يصاب بطلق ناري ويصبح معاقا. وفي مشهد آخر يظهر المعاق جالسا عند باب دارهم بسبب إعاقته، بينما يتسابق الناس فرحين، مسرعين، ذاهبين لرؤية عودة الماء الى الأنهر العطشى. وبعودة الماء متدفقا على دمدمات مدافع الجيش، ينهض المعاق بمعونة جندي (رمز الحاضر، ومسترد الحقوق الضائعة) ويذهب للاحتفال بعودة الماء. لا جديد في هذه القصة من حيث المضمون. فهي تنويع سلطوي على قضية العداء التاريخي. لقد أثنى د. محسن الموسوي على هذه القصة شأنه شأن السامرائي، مشيرا أيضا الى بعدها الانساني، مضيفا: «وهكذا يكتظ الوصف بالعواطف والانفعالات، التي تثير اضطراب القارئ وتوقعه في مصيدة الأدب الانساني، الذي انتشل الحُمْق من حماقاتهم، والمجرمين من جرائمهم، والبائسين من بؤسهم...»، «ان خرق المألوف بلمسة جديدة هو وحده الذي يرقى بالفنان الى تسام يجعله ينال موقعا لا يبلغه غيره. إن الفنان الجيد يحمل معه دائما شيئا من هبة أعلى» (قصص تحت لهيب النار - ج٤ - ص٢٠)

وقد فات على الموسوي، هنا، الإشارة الى حق تاريخي آخر مستلب، ونعني به موضوع القصة، الذي هو اعادة حرفية لقصة الشاعرة الرائدة نازك الملائكة «قناديل لمندلي المقتولة»، المنشورة في مجلة الآداب العدد ١٢- ديسمبر١٩٧٨، مع تحوير طفيف، وتبعيث واضح. وما يميز قصة الملائكة عن قصة الركابي هو أن الملائكة حافظت على الأصل الواقعي للحدث، مشيرة الى مكانه: نهر «السيبة الذي يروي مندلي». ومشيرة الى زمن وقوعه والى أجوائه السياسية، من دون لبس أو غموض. والأهم من هذا كله، لم تنزلق

الملائكة الى لعبة إثارة الأحقاد، بل على العكس، وصفت بمسؤولية وخشية عاليتين صلة القرابة التاريخية التي تربط الشعب العراقي بالإيراني، وألقت بدقة متناهية مسؤولية ما حدث على عاتق حكومة الشاه وحكومة نوري السعيد، واضعة الحدث في إطاره التاريخي المحدد. وذلك اختلاف جدي بين طريقتين للتناول، طريقة تهتدي بثقافة الحرب وتبعيث التاريخ، وأخرى تنبع من ثقافتنا الوطنية القائمة على التسامح.

وفي قصة «القتلة» لعدنان أحمد الربيعي، وهي قصة تتميز بالمباشرة ووضوح مشاعر الحقد العرقي، يجري هذا الحوار بين ضابط ايراني أسير وجندي عراقي « - لن يقتلك أحد. - كيف؟ - لأنك أسير. - وهل يمكن؟ - كف عن هذا، الأسير لا نقتله، نحن لا نقتل احدا... - ولماذا جئتم الى هنا؟ - عجبا ألا تعرف؟ - سمعت انكم دخلتم أرضنا.. - والبقية؟ - يقولون انهم (الايرانيون) يريدون اخراجكم. - ولكن ألم تسمع شيئا آخر؟ ... ألم تسمع اننا لا نريد أرضكم. - كيف؟ - الا ترى اذن؟ انه ليس احتلالا. - لماذا دخلتم؟ - لنحمي أرضنا، لنبعدهم عنا...»، ويستمر الحوار على هذه الوتيرة. ويلخص القاص عائد خصباك ذلك الحوار الطويل بكلمات معدودة قائلا: «جمع الناس رابط موحد لأن المصير كان واحدا، وهم يلمسون مجريات الأحداث الأولى للحرب، التي فرضها العدو على قطرنا، كأعلى صورة من صور التآمر، الذي استهدف الإنسان كإنسان أولا». نسوق هذين المثلين كنموذج يغني عن عشرات الأمثلة المشابهة، التي تبرر الحرب بهذه الطريقة، الموجهة - باعتقاد أولئك الأدباء - الى قوم شديدي البلادة!

«في ليلة مظلمة تسللت زمرة مهربين أعاجم، وبمحض الصدفة اصطدموا مع أبي أثناء عودته من نوبة الحراسة، فقتلوه بحقد... أولاد الزانية نبحوه مثلما يذبح الكائن بصمت....» ، «لقد انتظرت تلك المواجهة طويلا، سبعة أعوام وأنا قيد الانتظار، امضي من جبهة الى جبهة ومن حصار الى حصار، اخوض معركة هنا وهناك - متى يارب يكون اللقاء؟ متى يحين يا مخفرنا الحزين؟ لا يمكن نسيان الماضي والذكرى والصور». هذا مقطع من قصة «المخفر» الفائزة بالجائزة التقديرية في مسابقة قادسية صدام لعام ١٩٨٧، وهي واحدة من قصص القاص فهمي الصالح، في مجموعته «معزوفة الحجر»، التي تتميز بلغة عدوانية صريحة.

أما حامد الهيتي في قصة «الأحفاد» فانه يجعل الإيراني يهدي طائرا الى الجندي العراقي، قائلا له بامتنان شديد: «أرجو أن تقبله كهدية متواضعة من سكان هذه القرية التي أرجعتم لها حقوقها التي ضاعت منذ أمد طويل»، وهو يعني احتلالها من قبل العراق. (قصص من تحت لهيب النار- ١٩٨١ص٤٣٥). ومثل هذه الحجج تتكرر على

نحو فج في قصص عبد الستار ناصر الكثيرة. ففي قصة «حكاية جندي» من مجموعة «الشهيد ١٧٧٧» يقول: «انها الحرب التي كنت اريدها أنا، وافكر في حسم كل أموري بها، واعني الحرب التي تشير الى الأبيض والأسود، وتقول: هذا كان لأجدادي ويرجع الآن». وفي قصة «ليل الخندق»، يتقرر دفن الشهيد في ايران: «لن ترجع جثته الى بغداد. اريد أن يكون القبر هنا. سيكون أول شهيد يحتضن عمق الارض بعد رجوعها الينا».

ويحاول محمد حياوي في قصة «أجنحة خضر لطفل» من مجموعة «غرفة مضاءة لفاطمة» إيجاد صورة تاريخية للعداء القومي مأخوذة من الحياة الشعبية، فيصور تاريخ «زهرة العجمية» المشعوذة، ابنة عميل الشرطة الملكية، التي تتعفن جثتها بعد أن يتثبت الناس من شعوذتها وإدمانها أكل الأطفال العراقيين!!

«انه الزمن الصعب. حرائق واشلاء وأرض سرقوها»، جاء هذا في قصة «هدية محارب» من مجموعة «الشهيد ١٧٧٧» للقاص عبد الستار ناصر، ويضيف القاص: «وعند كل اجازة يتمتع بها جندي من اصدقائي الجنود فهو اختيارهم الهدية ذاتها، يحفرون شبرا من الأرض (الايرانية طبعا) ويأخذون حفنة من التراب الذي صار عراقيا».

وفي قصة «أشرف ونبيه، سيناريو لما حدث» يضع باسم عبد الحميد حمودي سيناريو خاصا جدا، يصور فيه لحظة قيام الحرب، التي «بدأت بتقدم الجنود الايرانيين على مقربة من مخفر عراقي، ثم الهجوم على راعية غنم وقتلها بعد اغتصابها». ومثل هذه الذريعة الأخلاقية الجنسية لم تود الحكومة ايرادها في بياناتها، ربما تعففا. لكن بعض الأدباء يصرون على أن يكونوا أقل عفة حتى من حكوماتهم.

ويحس المرء بشيء من التفاؤل وهو يقرأ لامرأة عراقية نصا عن الحرب. فلربما ظهرت مشاعر وأحاسيس تنكر لها الرجال بسبب رجولتهم، ربما ! ويزداد التفاؤل حينما يجد المرء القاصة فاطمة عبود نداف تكثر من التساؤلات في قصتها «النداء»: «لماذا تقوم الحرب أصلا؟ لماذا يعتدي الانسان على أخيه الانسان.. لماذا تقتل نفس بلا ذنب أو جناية؟»، ويصبح هذا التفاؤل شيئا محسوسا حينما تصرخ «إني أكره الحرب. لقد عايشت حروبا كثيرة ما كنت أحسها إلا ايقاعا همجيا للموت ونشيدا بشعا يحمل في طياته الموت والدمار.. انها مهزلة هابيل وقابيل منذ الأزل»، ولكن «حينما تفرض عليك من الخارج ماذا تقول؟ ماذا تفعل؟». هنا تجيبنا القاصة بلغة الماجدات الواثقات، ليس أمامنا سوى أمر واحد: «قوات جيشنا (تحرر) المحمرة تلك المدينة المغتصبة، والتي كانت تلوح حلما حزينا».

وإذا كانت أجواء القصة القصيرة لا تعطي مساحة واسعة، بطبيعتها، لمثل هذه التبريرات، فإن الرواية تسجل ذلك بوضوح أكبر، وهذا ما نجده في رواية جاسم الرصيف «خط أحمر»، والتي تتخذ من بدء الحرب موضوعا لها في قسمها الأول. حيث يصور الروائي كيف أن البصرة كانت هدفا لهجوم متواصل جوي ومدفعي، مما اضطر الجيش الباسل الى الرد. فقد «أوغلت ايران في تهديداتها والغت كل الاتفاقيات الدولية التي تربطها مع العراق وأعلنت حالة النفير العام» (ص ٢٠)، لذلك « كان يفكر بان العراق سيعلن بدوره حالة النفير العام كما فعلت ايران. هكذا تبدأ الحروب الكبيرة» (ص ٣٩)، «ولكن الأوامر التي تلقاها – الضابط العراقي المهاجم – قبل الابحار كانت تؤكد على ضبط النفس وتجنب المبادأة بالهجوم إلا إذا هاجم الايرانيون زورقه ، إذ لم تكن القيادة راغبة في توسيع دائرة القتال على أمل أن يجنح الايرانيون للتفاوض قريبا» (ص ٦٧)، وبعد تلك الاحداث «اندفعت قواتنا البرية على طول الحدود الشرقية مكتسحة القوات البرية الايرانية الى عمق خمسة عشر كيلو مترا من أقصى الشمال حتى السواحل الشرقية لشط العرب» (ص ٧١). ولم يكتف القاص بذلك بل راح يصور الكارثة البشرية التي رافقت هزيمة القوات العراقية في المحمرة عام ١٩٨٢ على انها نصر عراقي، ودليل على نوايا الحكومة العراقية السلمية: «قررت القيادة سحب القوات البرية الى الحدود الدولية لاسقاط الذرائع السياسية في الحرب» (ص ٢٨٨)، وبذلك «عاد الأعداء ثانية الى الحدود التي انسحب منها الجيش. هكذا أرادت الوساطات الدولية. من يضمن من (يضمن ماذا! الاحتلال؟) في عالم مأفون غادر!؟» (ص٢٩٣). لقد منحت هذه الرواية الجائزة الأولى عام ١٩٨٧، وهي كما نرى تستحقها فعلا. فهي رواية السلطة، السلطة بكل خستها ودونيتها وموت ضميرها. ولذلك فقد أسبغ عليها جبرا ابراهيم جبرا مديحا خاصا جاعلا منها: «كبيرة عن حق. وجاسم الرصيف بكتابته لها أثبت أنه روائي حقيقي. وان فوزه بالجائزة الأولى، قبل سنتين ١٩٨٣ لم يكن مجرد صدفة، لقد كتب أهم عمل تقدم به لهذه المسابقة ١٩٨٥ وهو بلاريب من أكبر الأعمال الروائية». وهنا في هذه الجزء نجد إن حلقات السلطة الثقافية متصلة اتصالا وثيقا. فالسلطة تطلق مشروعها الحربي، والكتاب ينسجون منه نصوصا أدبية، والنقاد يصنعون منها قيمة ثقافية، والدولة توزع الجوائز. أما أبناء الشعب فتترك لهم حرية مطلقة في الاستمتاع بالأمرين: كارثة الحرب، وكارثة الثقافة المعبرة عن هذه الحرب! فعلى عكس ما قاله جبرا، فهذه الرواية تتميز بسطحية وفجاجة عالية من الناحية الفنية، ناهيك عن مشاعرها العدوانية وأحداثها الكاذبة. فهي رواية ملفقة الأحداث، مهلهلة النسيج، لا تتميز إلا بأمر واحد،

هو شدة طاعتها في نقل بيانات السلطة، ومقدرتها على إضافة لمسات جزئية من الأكاذيب الى نزائع الحرب الحكومية. ولهذا فهذه الرواية تعد بحق وثيقة هامة من وثائق تاريخ الحرب، الحرب البعثية المعادية للانسان.

وقد تسابق الشعراء أيضا في مجال البحث عن بعد قومي وتاريخي للحرب. فظهرت مثل هذه «الاستعادات التاريخية» لدى أغلب شعراء السلطة: حميد سعيد، سامي مهدي، عبد الرزاق عبد الواحد. وفي هذا الإتجاه سارت ساجدة الموسوي في ديوانها «بابليات». ففي قصيدة «صلاة ليلة الحرب» تتوغل عميقا في التاريخ، عائدة الوف السنوات الى الوراء، الى العصر السومري، باحثة عن العدو القادم من جبال زاغروس «المتاخمة لحدود العراق الشرقية مع بلاد إيران.. مسجلة انتصارات الملك السومري اتوحيكال كأول ثورة تموزية في تاريخ العالم»!

ويكتفي محمد جميل شلش بألف عام فقط من المغالاة العرقية، في قصيدته المهداة الى جيش العراق العظيم «يا حاملا غضب الأجيال» من ديوان «نشيد الدم»:

من عهد كسرى وذات الحقد في دمها
لم يأل خلف قناع الدين يلتهب
هذي الخمينية الصفراء نعرفها
من قبل ألف ونبلوها ونجتنب
هم الغزاة البويهيون يا وطني
وإن تغيرت الألقاب والرتب

أما الشاعر محمد حسين آل ياسين فيقدم صورة تاريخية أيضا للحرب، لكنها صورة مأخوذة هذه المرة من زاوية اسلامية، فهي تلوين تاريخي لثقافة العداء القومي، ينبع من ثقافة الشاعر، ذات الصبغة الدينية التقليدية:

«أذكركم بالفتوح/ اذكركم بصهيل الخيول/ ونخوة فرسانها ونداء الرسول/ بالسيوف التي أطلعت بالدماء/ كواكب تحسدهن دراري السماء/ بالشفاه التي أطفأت ناركم/ مهلهلة صائحة/ فما أشبه اليوم بالبارحة». من قصيدة أذكركم، المنشورة عام ١٩٨٥.

وفي حقيقة الأمر، إن الشاعر أوالقاص البعثي ليس في حاجة الى كد شديد لكي يستحضر صورة تراثية مستمدة من مفكرة العداء القومي. فالذاكرة الحزبية مشحونة بكل قوة بصور العداء القومي والعرقي. ولا يحتاج الكاتب سوى هزة صغيرة حتى تنثال عليه الرؤى والمشاعر العدوانية. فكم تشبه تلك النصوص نص حميد سعيد في قصيدته

«للجزر الثلاث» من ديوان «قراءة ثامنة» الصادر عام ١٩٧٢: «غرناطة يحملها الفُرس على فيل أعمى/ ويزفون بكارتها.. يهدون دم الوردة/ للشحاذين المزدحمين على أبواب خراسان/ ولمحظيات القصر/ مجوس يخطون سطورا شوهاء/ على نهديك../ أفكّ مغالقها تاريخا/ وأغطيه بأردية القتلى الستة عند حدود الماء..»

أما د. محسن الموسوي، فهو كشأنه دائما، يسعى الى إضفاء جو من القداسة والعظمة على آلهة الحرب، لذلك يقول : «إن الكتاب العراقيين تجاوبوا مع واقع يبصرونه منذ البدء، وميزوا ما يريده العدوان الايراني، كما شخصوا الأطراف الدولية التي تسير العدوان وأمدته بالعون عارفين بمقاصده». وهنا، يقع الموسوي مجددا في سهو طفيف آخر. فمن النادر أن نجد في قصة الحرب «العراقية» تصويرا أو تعليلا يربط بين ايران والأطراف الدولية!! وفي الحقيقة لا أحد يعرف أي الأطراف هذه! فإيران قطب سياسي وحيد، سواء قبلنا به أم لم نقبل. لذلك جرى اختراع أطراف دولية اختراعا بواسطة الأدباء والمثقفين، بعد أن عجزت السلطة نفسها عن ايجاد هذا الطرف. فظهر طرف دولي وحيد، ظل يتكرر باستمرار في كثير من النصوص هو اسرائيل. لقد ظهر ذلك بوضوح في نصوص بعض الكتاب البعثيين، كنجمان ياسين في رواية «حجابات الفاو»، التي حوت حوارات طويلة بين الشخصيات هدفها إثبات الصلة التاريخية الموغلة في القدم بين بني اسرائيل والايرانيين. كما ظهرت اشارات سريعة عند قصاصين آخرين، منهم قاص مستقل هو عبد الستار ناصر في قصته الطويلة «الشمس عراقية» ص ٣٥٨، إضافة الى المشاهد التي وردت عند بعض القصاصين العرب، كما في قصة نواف أبو الهيجا «ما روته عينا سميح»، حيث يقاتل الحرس الثوري الايراني العراقيين بأسلحة وعزيمة اسرائيلية: «حتى أنهم يستخدمون أسلحة بني صهيون. العوزي بل الجي تو كذلك، انهم يحاربوننا وكأنهم موشي وشرتوك وشارون وبيغن». أما قصة «خريف الغزاة» ليوسف اليوسف فتصور جبهة الفاو وقد امتلأت بالدبابات الاسرائيلية. وفي واقع الأمر كانت أفكار الكاتبين الأخيرين تصدير معلب لقناعات مستجلبة من صراع آخر، مستسهلين مهمة تلفيق الأكاذيب وبيعها الى أشقائهم، من دون أن يتعبا نفسيهما، للأسف، حتى في إيجاد ما هو مقنع من صور، لتقديمها عونا لأخوتهم العراقيين في محنتهم الحربية والفنية.

أما بالنسبة لحميد سعيد فالحرب مع إيران ليست قضية حدود أو قضية عابرة تتعلق بمخافر ونقاط حراسة وقرى أو راعيات مغتصبات. وهو هنا يشاركنا في تسفيهنا للذرائع التي أوجدها بعض كتاب السلطة كتبرير أدبي للحرب. فهي أبعد من ذلك بكثير

في نظر حميد سعيد، هي قضية قومية – تاريخية. فالحرب هنا تملك جذورا «غريزية»، وهذه الغريزة هي غريزة «منحطة»، قياسا بما نحن عليه «كشعب عظيم» و«أمة كريمة». ولا يحق لأحد هنا تأويل وصف حميد سعيد الدقيق هذا بغير معانيه المباشرة. فهو يتحدث في واقع الأمر عن عداء عرقي يستند الى عمق شوفيني، استخدم كغطاء روحي، لتمرير حرب نفذت بالأجرة: «انها ليست حرب حدود، أو مجرد صراع تجاوز السياسة الى السلاح، بل هي إرادة توسعية عنصرية تذهب الى أقصى التطرف في الغاء خصوصيات شعب عظيم وأمة كريمة، وهي نظرية شاذة مسلحة بـ (انحطاط غريزي) أراد الشر بوطني، الأرض والاختيار والانسان والاستقلال والثقافة والفن والفرح واللغة». (حميد سعيد – كشف أسرار القصيدة – دار مكتبة الحياة – ص ١٠٤)

إن سلسلة الذرائع الأدبية، التي لفقها الكتاب، والتي حاولت تبرير جريمة اعلان الحرب ضد ايران، لهي من الطول ما يجعل بيان السلطة شاحبا، فقيرا. ففي مثل هذا الموقع الحساس من مواقع التعامل مع الأحداث الوطنية الكبيرة، تبرز المسؤولية الأخلاقية للأديب والأدب كقضية أساسية لا مساومة فيها. فليست مهمة الأدب صناعة الأكاذيب لصالح قادة الجند، ولا ايجاد ذرائع تبرر الأخطاء الوطنية التي ترتكبها السلطة بحق الشعب. إن إغفال ذلك يقود، بشكل مؤكد، الى تحول الأدب والفن الى مساعد فاعل في مجال تزوير التاريخ وتخريب الروح الوطنية، والى أن يكون خادما ذليلا يلهو به صناع الموت. لقد دعا د. محسن الموسوي الأديب العراقي الى أن «يصافح همنغواي أولا» عندما تكون الحرب مادته. «فالتواضع والتعاطف مع الموضوع والثقافة الواسعة كلها مواصفات لازمة لكي يصبح الذهن الابداعي رائقا، جميلا، يمتلك مرونة الذهن الحرة» (قصص من تحت لهيب النار –ج٤ – ص٣٢)، لكنه لم يوضح لنا كيف يمكن للأديب أن يصافح همنغواي، وهو يكتب منتصرا لحرب ظالمة؟ وكيف يمكن للذهن أن يكون رائقا وهو مشغول بإعداد قوائم الأعداء، ومهموم بصناعة الاحقاد التاريخية؟ وكيف يمتلك الكاتب مرونة الذهن الحرة وهو جزء متمم لماكنة الحرب، جزؤها الدعائي المنافق!؟

فإذا كان الإحتلال من صناعة الدكتاتور فإن منطق وثقافة الإحتلال من صناعة الكاتب والأديب والفنان. فهم وحدهم المسؤولون عنها مسؤولية تامة. إن التحلل من المسؤولية الشخصية، باسم الوطنية الكاذبة، ومصافحة غوبلز بدلا من همنغواي، هو الذي جعل عادل عبد الجبار يستفيض في وصف الدمار الذي رافق «اقتحام وتطهير المحمرة»، مصورا ذلك على انه عمل وطني بطولي اسطوري، في قصته «الرقص على أكتاف

الموت». وهو الذي فتح شهية القاص صلاح الانصاري في رواية «معهم» للحديث عن امتدادات قارية بواسطة الضباط: «أتتصورون ان الحضارة التي شيدناها من حدود الصين حتى ايطاليا جاءت دون تصور مسبق، ومن ثم لتنهض اوروبا على تراثنا. آن الأوان يا نقيب ماجد لنربط الماضي بالمستقبل». إن نشوة التغني بالاحتلال هذه، هي التي جعلت الرقيب، الحذر دائما، يتسامح مع القاص ضياء خضير في قصته «حمامة الله» من مجموعة «نسر بين جبال الثلج»، وهو يصف بدء الاحتلال قائلا «اندفعت قطعاتنا في عمق أراضي العدو بسرعة كبيرة بعد اسقاطها للمخافر الحدودية واجتيازها لذلك الخانق الأرضي الصعب... فكانت أولى معاركنا الصعبة مع الطبيعة وليس مع عدونا الفارسي». ثم يواصل الوصف: «وفيما كان رفاقي من الجنود يبحثون لدى (احتلالهم) لتلك القرية...». في قصة ضياء خضير هذه لا يوجد أي ادعاء بحق تاريخ أو أي إشارة الى ذريعة قانونية أو أخلاقية مسببة للحرب. كان الأمر «احتلالا» سافرا. فوقتذاك، في أوج الانتصار العراقي المؤقت، غدا لفظ الاحتلال أمرا مسوغا نفسيا وثقافيا، أو على الأقل غدا أمرا لا يخدش مشاعر الرقيب، سواء كان الرقيب السلطوي أو الرقيب الذاتي القابع في داخل الفنان. فنحن في زمن الفتوحات البعثية. ولهذا فصدام حسين في عرف الشاعر محمد جميل شلش هو الفاتح الأكبر في التاريخ العربي:

ويا زهو الرفاق.... أبا عدي

وفخر «الفاتحين» يدا وساحا

من قصيدة «أيا جيش العراق سلمت حصنا» من ديوان«سلمت يا عراق».

ولا يبخل القاص لطيف ناصر حسين في قصته «العقبان» على القارى، فيزوده بصورة أكثر جرأة وصراحة، تؤكد لنا أن لفظة «الاحتلال» كفعل بعثي مشروع، لم تأت سهوا في نص ضياء خضير، ولم تكن محض خيال. في هذا المقطع يصف القاص بدء الحرب قائلا: «كان آمر سريتنا النقيب فتحي يتقدم الجميع، واهازيج الجنود تختلط بالقصف المدفعي. اشتبكنا معهم بأسلحتنا فانسحبوا تاركين قتيلين واسلحة كثيرة. وبعد أن تم «احتلال» مخفر حران وتفتيش المنطقة، دفنا جثث الأعداء، وانزلنا العلم الايراني من السارية العالية ورفعنا راية العراق الغالية»، «وهكذا أمنا الطريق لدخول قواتنا في ٢٢/٩/١٩٨٠».

وما إن نصل الى رواية «خط أحمر»، حتى يغدو «الاحتلال» وظيفة طبيعية من وظائف القوات المسلحة العراقية ومن واجبات المواطن العراقي: «ان قواتنا البرية قد (احتلت) مدينة مهران الايرانية صباح هذا اليوم، ومازالت تتقدم الى المدن الايرانية الأخرى

مكتسحة دفاعات الايرانيين البرية على جبهة تجاوز طولها خمس مائة كيلو متر من الساحل الشرقي لشط العرب حتى مدينة مندلي شمالا».(ص ٩٨) ، ويضيف في ص ١٩٦: «كان الناس يتحدثون، في الشوارع، والباصات والأماكن العامة عن امكانية (احتلال) كل المدن الايرانية الشرقية القريبة من حدود الوطن اذا استمر العدو بقصف قرانا ومدننا».

إن من يدقق مليا في مفردات شعراء السلطة، ماسحا عنها غلالة المديح والفخار الكاذب، وما يسمى بالأبعاد التاريخية والاسطورية، يعثر على صور حية تجسد بعض جوانب المأساة تجسيدا قويا، فهي وثائق تاريخية تسجل بقوة بشاعة الواقع وقسوته المفرطة، فعلى امتداد التاريخ لا نرى سوى الحراب وقادة الجند: تقول ساجدة الموسوي: «في رحيل النجوم/ وعمق الذهاب/ ما ترى غير لمع نياشيننا / أو بريق الحراب...»؛ ثم تجتهد في رسم صورة بهية لوطنها الحبيب، في هذا المقطع الصغير من قصيدة «أميرة بابل»: «حمورابي هنا منذ فجر الزمان/ بانتظار البشارة/ حمورابي أعد لكل الجنود/ عطاياه شمس وبرق ونجم عليّ/ حمورابي هنا، جالس بيننا/ انظروا بينكم.../ جاء كي نرتقي للعلاء/ صوب بيت العراق». وكما هو واضح، فحمورابي الموجود منذ فجر الزمان مازال حاضرا بيننا في شخص صدام، كما ترى ساجدة. (ديوان البابليات/وزارة الثقافة – ١٩٨٩/ ص ٥٠–٢٥).

وتلك الصور الأدبية، هي بحق، وثائق ناطقة، تعبر بوضوح تام عن واحدة من أفدح وجوه خسائرنا الروحية. فاستمراء احتلال الآخرين، وشيوع لغة الفتح والفتك، كانت المقدمة المنطقية لإباحة احتلال أرواح أمهاتنا وأخواتنا وآبائنا وأولادنا إباحة تامة، والفتك بهم، بدون رحمة، من قبل السلطة. لقد تحلى بعض الأدباء بمقدرات شاذة، على المستوى النفسي، قبل كونها ممارسات لا انسانية عقليا وفنيا. فهي في تقديري أعراض نفسية لأمراض موت الضمير، واضطراب أجهزة السلوك، التي يتمتع بها الجلاد المحترف وقائد فرق الاعدام. ولا فرق على الإطلاق، هنا، بين قاتل وكاتب يشارك قاتلا في مشاعره ونواياه وأفعاله ودوافعه. إن ما يفرق بين القاتل المحترف والكاتب القاتل، هو أن الأول ينخرط دون تفكير في فعل القتل، بينما يستخدم الثاني وعيه لممارسة ذلك. فالثقافة، حتى ثقافة القتل والموت، هي وعي عقلي ومحتوى نفسي مصاحب له، إضافة الى مهارة فنية تعين ذلك الوعي على إظهار صورته خارج الذات الواعية.

لقد إندفع الأديب العراقي روحيا الى أعماق بعيدة مظلمة، دون أن يبصر أنه سائر، على وقع دمدمات المدافع، قاصدا الجانب الوحشي من الإنسان. متجردا، بمعية العرفاء

وقادة الجند، من كل ما يربطه بالانسانية، التي هي مصدر الأدب الحي. ومن هنا، من هذه الفجوة السوداء في ذات الأديب، أخذت تسيل المشاعر السادية، ومشاعر الوطنية الزائفة، وأفكار العظمة الكاذبة، وأخذت تظهر صور مرعبة للتلذذ بالموت، وأخذت صور تجريد الموت من وقعه المأساوي تظهر في المشهد العادي في كل مكان.

«الدماء تسيل والجثث ما زالت (طرية ولذيذة) للغربان والحشرات ودود الأرض» ، هكذا يصف عبد الستار ناصر، القاص ذو المشاعر الرقيقة، جثث الجنود الايرانيين في قصته «في ليل الخندق».

ولا يندر أن نجد قاصا يتلمظ تلذذا وهو يتحدث عن الموت:«أريد أن أرى مقتلهم. أن أقتلهم وأنا أرى كيف يصارعون الموت»، قصة (مطر القذائف) من مجموعة (اليوبيل الذهبي) للقاص علي لفته سعيد.

أما أحمد خلف فإنه أطلق العنان لسادية الحرب كاملة في شخصيته رحيم عودة، التي مجدها الاعلام العراقي كثيرا، «كنموذج فذ» للعراقي الأصيل. يقول رحيم في قصة «افتراض ما يحدث عادة»:

«– الشيء القذر في الحرب هو أن تقتل إغتيالا، ينبغي أن تقاتل وتقتل بشرف.

– وهل هم يقاتلون بشرف؟

– أتريد الحقيقة؟ ليس جميعهم. بعضهم يلجأ الى الاغتيال باصرار، هذا الصنف من الناس ينبغي عليك اللجوء الى كل الوسائل لاصطياده، لقد أمضيت ليلة كاملة من أجل اقتناص أحدهم، أعني أحد هؤلاء الذين يلجأون الى الاغتيال. ولما تيسر لي اقتناصه، عالجته بأخمص البندقية، على مؤخرة الرأس، ضربة واحدة جعلته يسقط الأرض». (الحد الفاصل – وزارة الثقافة – ١٩٨٦/ ص ٩٧)، ومثل هذه المشاهد ربما مرت على القارئ في نصوص كتاب كثيرين من بقاع شتى من العالم ممن عاشوا المعارك، لكنهم قدموها لقرائهم كمشاهد لإدانة الشر في الانسان، وليس كدليل على البطولة. ولذلك تبدو مصافحة همنغواي– التي نادى بها الموسوي – مطلبا أخرق، حينما تكون مادة الحرب مكتوبة من وجهة نظر مشعلي الحروب. ذلك ما لم يفهمه نقاد الأدب البعثيون وحلفاؤهم. فمثل هذه الحرب لن ينتج كتابها سوى كلمات كاذبة، ولا تخلق سوى نماذج وشخصيات أدبية مريضة، لا تمت للإنسان بصلة. فشجرة السم لا تثمر لوزا!

«وما إن بدأ القصف حتى رأيت أحبابي في عرس جديد يردون التحية باحسن منها». من «قصة عراقية» لعبد الستار ناصر. «انه بعض اسطورة الثلاثاء الجميل، ثلاثاء الحرب الباهرة»، قصة السفر الأول. «اي عرس واي عيد واي شروق باهر ان يذهب هذا

الرفيق العزيز الى آخر شبر من أرض العراق ويحارب اخر عدو تائه عند حدود العراق»، قصة «دروب الحرية».

«وصار كلامنا عن الجبهة والحرب والبطولات والمعارك والانتصارات التي ينقلها بيان المساء أول همومنا و(أحلى) ما نبدأ به و(أجمل) ما ننتهي به»، قصة «اخبروني عندما يموت البطل».

«رأيت شعاب النخيل في المحمرة عندما رحنا (نمشط) التواءاتها وزواياها»، والاقواس للقاص تلذذا بعملية التمشيط. من قصة «التقدم الى الخلف» من مجموعة «قصص بثياب المعركة».

«احترقت به سراطين الضجر ومات غراب الكآبة وانسحق حلزون البؤس، هكذا تخيل ما يدور فعلا، عرس كبير تحترق فيه الغربان والسراطين والأعداء ليستيقظ ليث من نومه العميق على لعلعة الرصاص... ورغم انه ما زال في لهيب الماضي لكنه أحس بانقلاب غريب سحري»، قصة «بندقية صيد» لعبد الستار ناصر.

«رفرفت الراية.. رفرفت تراقص الزغاريد والأهازيج والسماوات الفرحة»، من قصة «العقبان» للطيف ناصر حسين.

لقد نبتت كلمات الحرب في نفوس بعض الأدباء كما ينبت العوسج، حتى بتنا نرى أنصالها الإبرية الجارحة تملأ جسد الحياة. أما الماجدات فقد صنعن زينتهن من عدة الحرب: تقول ساجدة الموسوي: «ووالله والله ما أعظمه/ درّه من نقاء الجنود/ وبريق خواتمهم/ في فيافي الحدود/ فيا الماجدات/ ارفعن على هامتي التاج...». وفي قصيدة «النجم » لمحمد راضي جعفر تتوغل الحرب عميقا في كيان الوطن حتى تكاد تصبح شهوة جنسية: «ليل الوطن النديان ينسل/ وراء الأفق/ ناداني/ إن شئت،/ باسم الله، واسم الوطن/ المسحور بالأبطال/ حد الشبق.» (ديوان أحزان النهر/ دار ديميتير / تونس ١٩٨٦- ص٥)

«إن الأرض تأويهم جميعا، ولكن على ما هم عليه، جرحى ومقتولين، ان بطاقة هوية الغزاة هو خسارتهم التي انتهوا اليها، فيبقون على أرض المعركة مرتعشين بالألم وملطخين بالبراز تحتهم وملوثين بالدم والخسران، انهم لا يصلحون لشيء الآن. كانت هناك جثثا متفرقة محروقة، لم يبق منها غير الحطام، وهذه احدى تواريخهم المهانة...»، بهذه الكلمات يصف عائد خصباك الأسرى الايرانيين في قصته «الكوميديا العدوانية»، ص ٥٩. وبمثل هذه المشاعر يصف محمد حياوي الأعداء «العجم»: «أصوات مبهمة تنبعث من أماكن ليست مرئية تردد: كتل الغبرة تتهاوى منكفئة الى الخلف، ينبغي

اشعال الحيز. بقايا قرية مفترشة تتناثر، بقايا كعوب جدرانها التي شكت أضلاعها الواهنة، مسارات كتل النار المرسلة من الجحيم كانت تتقيأ محتوياتها العفنة، مثل براز متحجر، ينتصب عشرات منهم مثل كلاب مأخوذة أمام البهاء المجيد لذلك التدفق الطاحن من كتل الفولاذ والفحولة...» من قصة «الأغنية الأخيرة للولد السعيد» من مجموعة «غرفة مضاءة لفاطمة». لقد أضحى استعذاب مذاق القتل والدمار جزءا من مزاج الأديب، ولم يعد مجرد بنية فنية وتعبيرية بل أضحى منظومة من المشاعر والأحاسيس والأفعال، أضحى بناء نفسيا وشعوريا متكاملا. لقد أطلقت الحرب خزين الشر المتراكم في الأعماق، واستغل الشر المتراكم في الأعماق قدرة الحرب على استهلاك الدفائن القبيحة في الانسان. فكان الأدب، للأسف، ساحة من ساحات هذا التلاقح والاتحاد الفريد للشرور. فقد تحولت الحرب لدى الكاتب من محرقة الى عيد وعرس كبير واسطورة باهرة جميلة، وقد تتأصل أكثر فتغدو شبقا! لقد أدت الحرب الى ظهور قاموس لغوي ونفسي فريد في شذوذه، قوامه المشاعر القائمة على التلذذ بالألم، ألم الآخرين وألم الذات في الوقت عينه؛ الألم الناشيء من الظلم الموجه الى الآخر، والألم الناشيء من طول فترة الخضوع المذل وخداع الذات.

ولا غرابة إذاً لو تحولت جثث الموتى الى ملهم للشعراء: «لم يغص الهور بجثث قتلى العدو حسب، بل امتدت جثثهم على مسافة أربعين كيلومترا، في ساتر واحد فقط من مجموعة السواتر التي تناثروا على حافاتها، وأمام هذه الصورة، وجدت عقلي محاطا بكل ملائكة الشعر وشياطينه... حاولت أن استحضر صورة شعرية واحدة في كل ما أعرف من شعر قديم أو حديث، عربي أو عالمي، بعمق هذه الصورة فما اسعفتني الذاكرة ولا أعانني الحفظ.

فلنتصور ساترا طوله اربعون كيلومترا تتواصل عليه جثث العدو، جثة إثر جثة، فان فصل بينهما شيء كان الفاصل بقايا جثة!!». (حميد سعيد - أوراق الحرب - وزارة الثقافة - ص ٩٠). يالبهجة الشعراء! فمن هذه الصور يستمد حميد سعيد خياله الشعري وإلهامه.

لذلك يسمي يوسف اليوسف الحرب «مبتدأ الفرح»، ويصف ذلك قائلا «كان شيئا بديعا ان أحارب». وهو يعمم هذا الفرح على العراقيين كافة قائلا: «قال الرب يا أيها الناس خلقت لكم العراقي معجزتي في زمن الحرب، كان الرب بهيا»!

وهو عين ما صدر به محمد الجزائري قصته «قمر مجنون»: «انهض واصرع الأعداء ستكون نفسك متلألئة وقلبك مبتهجا». وهو عين ما كتبه محمد حياوي في قصة «الأغنية

الأخيرة للولد السعيد»: «غن ايها المغني البهي، دع صوتك المتوارث يوشم ليلتنا الكبيرة... أيها المغني غن، انها ليلتنا الكبيرة»

وعن بهجة الحرب وأعراسها ومهرجانها العجيب كتب الشاعر سامي مهدي قصيدته «رأيت ما رأيت» في ديوانه «الزوال» الصادر عام ١٩٨١، قائلا، في مقاطع متفرقة من النص: «الليلة يارفاق/ الليلة يبدأ عرس سيحان»، «هو ذا عرس كل ليلة يا رفيق/ هو ذا عرس الدم/ فاحمل أضاحيك وسر في المقدمة»، «هوذا العرس/ هوذا مهرجان النار:/ دورية تمضي/ وأخرى تعود/ ومدفع يرعد/ وآخر يجيب/ دوريات/ ومدافع/ وطائرات./ تحلق كالرخ/ وتجثم كالكابوس/ وتحت ومض القنابل العابرة/ وتحت صفيرها/ تتفتح الحواس/ وتمضي الخطوات القوية».

وسامي مهدي وساجدة الموسوي وعبد الرزاق عبد الواحد، مثل غيرهم من محبي الحرب والمزهويين والمنتفعين بها، لم يكن بمقدورهم سماع ورؤية شيء سوى المعجزة الحربية التي صنعها صدام. أما أنين العراقيين فلم يكن جزءا من مشهد الحرب. ولكن، لأن الحرب هي الحرب، نعثر بين خرائبها الروحية، سهوا، على صرخات مكبوتة، ضائعة بين أطنان من السطور الدعائية. فقد نعثر على صرخة تتسلل خفية، من دون قصد، مثل جرح نابض، مملوء بالقيح. مثل هذا نجده في سطور من صفحة لم يتوقف عندها أحد طويلا، من نص للقاص فهمي الصالح، تلخص على نحو مرعب مشاعر الأم العراقية. ولكن ليست تلك الأم التي رسمها حميد سعيد أو عبد الرزاق عبد الواحد أو عبد الستار ناصر، وليست على الإطلاق، حتى تلك الأم الدعائية التي رسمها فهمي الصالح نفسه في قصة «لقاء مشتعل»، الأم التي صنعها خصيصا للإعلام الدموي، وليست الأم التي كثيرا ما ظهرت مزغردة وهي تستلم جثة ابنها الشهيد «المتسامي»، «الذاهب الى حياة أخرى، جديدة» أعلى مرتبة من حياته الحقيقية. يقول فهمي الصالح في شهادته المقدمة الى ندوة قصة الحرب، متحدثا عن مشاعر الأم، أمه الحقيقية، التي هي أمنا جميعا: «أثناء عودتي الى البيت عقب ستين يوما مع الحرب دفعة واحدة... قالت لي أمي وهي تبكي فرحا على عودتي سالما:

– لو اعلم بانك تتعذب هكذا، لخنقتك في مهدك رضيعا، فذلك أهون عليّ مما أراك عليه الآن.

كان ذلك في معارك مهران عام ١٩٨٦».

وليس سهلا العثور على وصف مفجع يصور قسوة وصدق الواقع كهذا النص القصير. فكم يذكر هذا النص في تركيزه وقسوة مشاعره وتناقضاته بأمهاتنا اللواتي

نعرفهن، أمهاتنا العراقيات، اللواتي لم تلوث ثقافة وإذلال قادسية صدام صدق مشاعرهن. فتطرف عاطفي مثل هذا لن نجد له مثيلا إلا في الأساطير وفي النصوص القادمة من أزمنة الطوفان والعالم السفلي. فكم من العار سيلحق بالأدباء لو أنهم أطلقوا خيال أمهاتهم الحزين حرا! وكم من الأساطير المرعبة عن الموت، التي تتفوق على أساطير الطوفان وحكايات تدمير العالم القديمة ستظهر! لذلك لم يكن حميد سعيد مخطئا، حينما صدر كتابه «أوراق الحرب» بعبارة يقول فيها: «الى الذي جعل من كل عراقي قصة، الى صدام حسين». لقد كان حميد سعيد صائبا، فقد جعلنا صدام قصصا، بيد أننا لم نحسن كتابتها.

لقد سعى آيديولوجيو الحرب الى إعطاء تسميات زائفة لموت العراقيين، جاعلين منه لحظة «تسامي» أو لحظة «حياة». وهم بذلك يسعون، في الحالتين، الى تجريد الموت من اسمه الحقيقي. أما موت الأعداء فتم وصفه دائما ببرود دم القتلة المحترفين أو على العكس بابتذال العصابيين. وبهذا الصدد يقول ماجد السامرائي، مساهمة منه في وضع الأسس التنظيرية لفلسفة الموت البعثية: «ولكن الموت هنا هو على عكس ما اعتدنا أن تقابلنا صورته في كتابات أخرى حيث يمثل نهاية للأشياء، والوجود، والحالات، لقد أصبح هنا، في عديد من قصص الحرب هذه موتا من أجل الحياة، ولتعميق الايمان بالحياة». (ذاكرة الغد – وزارة الثقافة – ص٢٢٤) ، وهذا القول تحوير لما قاله د. محسن الموسوي «ففي لحظة التسامي الروحاني –الموت– تصبح وفاة الجسد حياة جديدة». لقد تبجح وتوسع أيضا كتاب السلطة في اختراع مفاهيم للموت البعثي مع طول الحرب العراقية الايرانية واشتدادها، ولذلك أضطر المنظر البعثي الى اختراع مفهوم خيالي للموت يخفف من حدة وقع الموت الحقيقي الجاثم على نفوس البشر.

وقد سارع كثير من كتاب الحرب، خاصة كتاب القصص التعبوية الى استلهام هذا التخريج الفلسفي للموت، فراحوا ينسجون من وحيه قصصا من جبهة القتال: «إنها الحالة التي تسبق الانطلاق.. حالة من التهيؤ والتفكير التي غالبا ما يمتزج بها القلق.. هذا حق. لأن ما سيقدم عليه الجميع..الحرب.. هجوم.. نار وشظايا ورصاص. لكن القلق في هذه المعركة ليس خوفا .. أو رعبا.. أو التفكير في كيفية التخلص من غمار الحرب. بل انه قلق من نوع خاص جديد.. قلق الوصول الى النهاية وليس الى منتصف الطريق. لأن الموت في قاموس الجميع هو المحصلة النهائية لنظرية الحياة.». جاء هذا في قصة «المشروع ٨١» لعلي لفتة سعيد، من مجموعة «اليوبيل الذهبي»، الفائزة بالجائزة التقديرية لمسابقة الفاو ١٩٨٨. ومن المعروف أن كثيرين من الكتاب كانوا يتلقفون

إشارات الالهام من أفواه المسؤولين، ولا تهم درجتهم في سلم القيادة، فحينما تحدث حميد سعيد عن امرأة من أهوار الحويزة، منطقة العزير، شاركت في المعارك، ظهر سيل من القصص عن النساء«المعيديات» الباسلات، كما في قصص «حيرة الذئب بين الوجوه» و«حاضرة القصب» من مجموعة «ابجدية الحرب والحب» لصلاح الانصاري ورواية «خط أحمر» لجاسم الرصيف. وفي هذه الرواية أضطر الكاتب الى إضافة جزء متمم لحدثه الروائي من أجل تصوير معارك الحويزة. فالحدث التوثيقي الذي قدمه، تركز في قسميه الأول والثاني على مشاهد من زمن «بدء العدوان» و«احتلال المحمرة» ثم «الانسحاب» العراقي منها. وقد اضطر القاص الى إضافة قسم رابع لروايته من أجل أن تمتد الأحداث فتصل الى الحدث الروائي السعيد«الأنتصار»، والذي قدمه من خلال معارك الحويزة. في تلك الاستطالة، الضرورية حربيا وفنيا، ظهرت أخبار عن النساء اللواتي يقاتلن طوعا في صفوف القادسية ضد «العدو الفارسي». ولكن، لم يدم ذلك المديح طويلا، فلم يلبث كثيرون أن أغاروا على تلك النسوة الباسلات، حينما قامت الحملة الحكومية الرامية الى إظهار عدم نقاوة دم سكان الأهوار، فراحوا يثلمون شرفهن بدون حياء.

لقد غدا الموت فنا خاصا، حاله كحال الفنون الأخرى، كما يصوره لنا، بكتمان مر، حسب الله يحيى في قصة «الموت ينتظر» من مجموعة «كتمان».

ولأول مرة في تاريخ البشرية يصبح الموت في معارك ظالمة شيئا يثير الحسد، كما يقول محمد حسين آل ياسين في قصيدته «عرس الشهادة»، التي ألقاها في مهرجان المربد التاسع عام ١٩٨٨:

لا يحسد الموت اللعين بميت

إلا الشهادة ليس تعدم حاسدا

ويترجم القاص عبد الستار ناصر فكرة الحسد هذه على نحو فريد، جاعلا منها ملهاة-«شعبية»، حينما جعل زوجة الشهيد تغار من جارتها «حفيظة»، لأن زوجها الشهيد زار الجارة في الحلم ولم يزرها، فحسدتها على غرام ما بعد الموت، الذي وقع فيه - رغم أنفه - زوجها الشهيد. ومن المفارقات «السعيدة» لقصة الحرب، أن نجد موتى عبد الستار ناصر يحيون حياة أخرى، أقل مشقة من حياتهم وهم أحياء، حياة فيها قدر واضح من المرح وخفة الدم، تحل عليهم حال مغادرتهم لعالم صدام! كما في قصة «رجل اسمه أحمد»، من مجموعة « زهرة واحدة تكفي»!

لكن القاص محمد أحمد العلي يتوغل أبعد في تقدير قيمة الموت، حينما يجعل الموت

شيئا مقدسا، يستحق التعظيم :«فليُمجِّد الموت إذن».

أما محمد جميل شلش، فيسعى في قصيدته «يوميات زوجة مقاتل»، من ديوان «سلاما يا عراق» الى تمجيد الموت والتسامي به بطريقته الخاصة، البعثية، صانعا موتا «حلوا». لكن هذا الموت «الحلو»، حاله كحال غراميات الشهيد عند عبد الستار، يتمرد على مقدرة شلش الشعرية، فيبدو على حقيقته شيئا رخيصا، عظيم الإبتذال:

«الموت حق يا أبا لؤي/ والموت حلو حين يمليه نداء حي/ والموت أحلى/ حين يدعونا اليه/ فارس البعث أبو عدي».

كما سعى كتاب الحرب الى فلسفة الموت وفق قواعد عسكرية. فقد حاول الناقد طراد الكبيسي وضع منهج فلسفي يحدد مفهوم الموت البعثي في زمن الحرب، من خلال ديوان الشاعر سامي مهدي «قصائد أوراق الصحو»، واصفا إياه بأنه: «يتمثل في ان هدف الحرب هو اليقظة والسلام وان الذين يخوضون الصراع هم اهل الصحو وليس أهل الغفلة. وبناء عليه فان الموت يعد معنى من معاني الحياة، اما الشهادة فتستقر في وجدان الجماعة بوصفها حياة جديدة وشكلا متجددا من أشكال الموت. فالشهيد يرتقي الى اعلى مراتب الشرف الانساني والشاعر يرتقي الى كشف معرفي وجمالي جديد يحس به حركة الكائنات والولادات الجديدة تبدأ دورتها حين تنسحب الكائنات والعوالم الميتة». (طراد الكبيسي – الاقلام ايلول ١٩٨٦)، وفي واقع الأمر، إن تصور سامي مهدي للموت – الحياة يعود الى وقت أبكر من هذا. ففي الأشهر الأولى للحرب ظهرت قصيدته «رأيت ما رأيت»، المنشورة في ديوان «الزوال»، والتي صاغ فيها مفهومه للموت المتسامي قائلا:« الخيط رفيع يا رفاق/ والموت معنى من معاني الحياة./ والموت نهاية شكل/ والحياة تجدده.».

أما الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد فقدُ عدَ في منظور الأدب الحربي البعثي شاعرا «يبعث البطل التاريخي ليشهد احفاده يواجهون التحدي ويبرهنون على ان الحرب هي الرحم الذي ينمو فيه التاريخ وتتأكد استمراريته في إهاب أسطوري بليغ». لذلك يختتم عبد الرزاق عبد الواحد قصيدة «نسجنا لهم درع الفراتين» بهذه الأبيات، التي تصور لنا ما المقصود ببعث اهاب التاريخ الاسطوري، وكيف يتفتح تاريخ العراقيين في رحمه الدافئة: الحرب.

فيا جند صدام وصدام هالة
من المجد يزهي الخافقين اعتمارها!

ويا جند صدام وصدام أمة
وتاريخ أرض يستعاد ازدهارها
لقد جلتموا والله للحق جولة
سيبقى مدى التاريخ حيا أوارها

وفي مساهمات المرأة لا تختلف الصورة كثيرا. فأغلب القاصات اللواتي كتبن عن الحرب ذهبن الى الحرب بمشاعر عسكرية. وكثيرات منهن كتبن قصصا عن الخنادق والاقتحامات والمعارك ورسمن صورة خيالية عن رجال مصنوعين من قبل جهاز الدعاية الحزبية - الحربية، كما في قصة «نزاع ومدينة حب» لعالية طالب، حيث كان المجند «يجد كل الأجوبة من أفواه آمريه وحتى قبل أن يسأل بها»!! لذلك يقول لصديقه «أي تدخل منك ستنسف رجولتي التي تعلمت كيف أزاولها منذ أن فهمت معناها»، وهي تعني هنا، أنه فهم معناها على يد العرفاء. لذلك يتنافس المجندون متسابقين من أجل الحصول على فرص أسرع لمعانقة الموت. ويتحول الموت الى «لعب عيال» عند اكرام عبد الغفور في قصة «الرؤيا»، التي ينتظر فيها المجند موته وهو يسمع كلمات الثناء: «ستعيش يا بني.. القائد يعدك بوسام الشجاعة»، ويقرر أن يموت واقفا «أريد أن أقف... ليأخذني الموت هكذا». أما اللواتي صورن المشهد من بعيد فقد أضطررن الى صناعة شخصيات مقاتلة أخذن ملامحها من سيل الدعاية الحربية، الذي ينهال على رؤوس الجميع يوميا، فنرى المقاتل عند مي مظفر ذاهبا الى الحرب ليموت وهو عظيم التفاؤل بالغد المشرق: «وراح يحدثها عن مشاريعه في المستقبل، بعد ان تنتهي الحرب. وكان الأمل يشع من عينيه وكانت حيويته طاغية كما لو أن الحرب ستنتهي بعد يومين»، قصة «نصوص من حجر كريم»، من مجموعة بالاسم نفسه، وكان الشاب يتحدث قبل دقائق من مغادرته الى جبهة الموت، رغم ذلك كان وجهه يشع بالأمل وحيويته طاغية! أما جندي بثينة الناصري في «وطن آخر»، فهو طراز خاص من الجنود لا يتفوق عليه سوى جنود علي خيون وأحمد خلف وبطل عبد عون الروضان، «النموذج الحقيقي»، الذي يرفض الاجازات ويرفض الإخلاء عن أرض المعركة وهو جريح، ويفتخر لأنه أعطى للوطن خمسة أطفال، ويصر على أن تنجب امرأته ولدها البكر في الثامن من كانون الثاني، لانه رجل يحب «كتابة التاريخ بشكل صحيح » حتى في رحم زوجته!! يقول جندي بثينة «الموت لا يخيف. انه تحول من حالة الى حالة. لقد رأيت الكثير من أصحابي يموتون حولي في الحرب.. في لحظة يكلمك صاحبك وفي اللحظة الثانية يتفجر شظايا.. حتى لم يكن هناك وقت لدفنهم.. وعندما تعتاد على رؤية الموت كل ساعة وكل يوم وفي كل أشكاله وحالاته يصبح شيئا

عاديا.. ولكن بدلا من أن تحزن فانك ترى الأمور بشكل آخر.. يمكن أن تقول لنفسك: لقد أحياني الله ثانية لأنه ما زال لدي الكثير لأعمله.. واذا كان صاحبي قد افتداني فذلك لأن الوطن يحتاجني ولابد أن أنجز الآن عمل شخصين أو ثلاثة أو أربعة.. بقدر الذين ماتوا من حولي. هل تفهم؟». ويلاحظ هنا، أن كاتبات القصة يختتمن دائما صورهن الغريبة عن الرجال المحاربين بسؤال يقول لنا نحن الرجال: هل تفهم؟!

أما القاصة فاطمة عبود نداف فتقدم اسهاما نسويا خاصا في فلسفة صناعة الموت الحكومية، لذلك تقول في قصتها «النداء»: «صحيح.. الحرب بشعة تحمل صورا للجثث والدماء، ولكن على الجانب الآخر هناك فلسفة عميقة عليّ أن أدركها قبل فوات الأوان..(!!) الحياة والبقاء للأقوى..»، وتضيف مستكملة المشهد الذي رسمته بثينة الناصري:«الموت ذلك الهاجس الذي ركبني سنوات لم أعد أحسه الآن.. الحياة التي أحببتها يوما وأحبتني لم تعد بذاك الطعم الجاف الذي حسبته قد صارت اليه، شيء ما في داخلي نما بسرعة هائلة وتطاول حتى السماء..».

وفي إطار السعي الى خلق مفهوم متكامل لفلسفة الحرب، تم تسليط الضوء على أدب الشخصية، باعتباره تجسيدا حسيا لفعل الحرب ذاته، يتم تشخيصه في صورة المقاتل نفسه. وهو ما أسماه الناقد علي عباس علوان بقصيدة الشخصية. (الاقلام - شباط ١٩٨٨)، مثل قصيدة حميد سعيد «العريف عبد العباس»، و«النقيب جلال» وقصيدة حسب الشيخ جعفر «الشهيد عبد الزهرة»، و«زفاف علوان» لعلي جعفر العلاق، و«اغنيات العريف صباح» لعدنان الصائغ، «وكلها قصائد تستبطن صوت المقاتل (العادل) وترسم ملامح شخصيته وتتعقب استرجاعات الذكرى لديه وتطلعات المستقبل وتخلق ما يكاد يعادل اسطورة عصرية للفداء» (ذاكرة الغد- اعتدال عثمان- ص٣٢٢). وقد اعترض حميد سعيد، في كتابه «أسرار الكشف عن القصيدة» ص ١٠٦ على تجاهل علوان لأسبقية نصه «العريف عبد العباس» تاريخيا، وتأثيره في غيره من النصوص. وهو يشير في ذلك الى شدة اعتزازه بأنه، كما قال عنه علي الجندي «بشير ونذير ولادة جيل»، فهو لا يسمح لأحد أن ينتزع منه هذا الدور، ولا يمكن له التضحية به لأحد، حتى لو كان مجرد منافسة في مجال تمجيد العرفاء.

وفي واقع الأمر كان الولع بتمجيد العسكريين، الضباط والعرفاء كبيرا، ليس فقط عند الشعراء، فقد تسابق القصاصون الى ذلك أيضا. فعنهم كتب عادل كامل قصة «الملازم غسان» وقصة «العريف ابراهيم»، وكتب أحمد خلف سلسلة بطولية عن رحيم عودة، وكتب عبد الستار ناصر عن «العريف زرزور»، وأحمد القباني عن «العريف عبد

علي». ولم تكن هناك خلف شخصيات العرفاء هذه استبطانات حقيقية أو مزعومة، تشير الى المستقبل، كما يدعي منظرو الحرب. فما تحدث عنه النقاد لم يكن سوى هراء حربي، مخصص لمخاطبة عقول العرفاء أنفسهم. فقصائد حميد سعيد «العريف عبد العباس» و«النقيب جلال»، ومثلها « محمد البقال» و«اشراقات الشهيد عباس بن شلب»، والتي عدت ذروة تطور الشعر الحربي البعثي، هي مجرد محاولات يائسة لسرقة آخر ما تبقى لدى أبناء الشعب: حياتهم المتواضعة « كتبوا قصته في درس الأنشاء: ولد من ريف الديوانيه/ أبوه عريف في البحريه/ كان يغيب طويلا.. فتعلم ان غياب أبيه/ شرف لبنيه/ فأحب الجندية/ وتحمل أعباء البيت صغيرا/ كان شجاعا ووسيما.. وسخيا/ سور البيت وخزينته.. تاج الراس/ عباس..» (حميد سعيد - مملكة عبد الله - دار الشؤون الثقافية - ص١٥)

أما قصيدة «العريف عبد العباس» فلا تخرج كثيرا عن مضمون قصيدة عباس بن شلب:

«في طفولته .. دفع الشر عن حقل والده/ وتعلم أن يقنص الطير/ ثم تعلم كيف يزاحم ذئبا/ فان امسكت يداه بالحجارة/ أيقن أقرانه.. أن شرا يحيق بهم.../ وهو دافعه.. ثم ضاق به جلده/ فرأي وطنا مثقلا بالمحبة والشمس/ قال لأقرانه../ ان مجد الحياة الجديدة/ يومئ لي ان اقوم../ فقمت...» ... «السلام عليك/ على اخوة لك يبتكرون المحبة/، الغضب الحلو والمعجزات../ والسلام على جبهة الحرب/ والسلام». (مملكة عبد الله - مطبعة الأديب البغدادية - ص٨). إن العود ة الى الحي الشعبي والمزرعة أمر إقتضاه طابع الحرب، الذي أخذ في تلك الفترة يدق أبواب المدن العراقية، لذلك بدأ الإلتفات الى الجزء المنسي من الواقع: البيت والماضي والأهل... وهي إلتفاتة ذكية حقا من حميد سعيد، سبقه إليها في مجال القصة عبد الستار ناصر ببعض شخصياته الحربية. وربما لذلك، كعرفان بالجميل، أهدى حميد سعيد قصيدته «الولد السبع» من المجموعة نفسها الى عبد الستار ناصر، مثمنا فيه شدة تعلقه بوطنه: «أيها الولد السبع/ طوعت حزنك../ اسكنته وطنا ،ساحرا/ وأقمت عليه الحدود»! فعبد الستار ناصر لم يستبدل وطنه بمقاهي البلدان الأجنبية الكئيبة، حاله كحال ذلك النفر الضال من الناس، الذين وصفهم وتوعدهم شرا حميد سعيد في قصيدته «معلقة البصرة»: «يا وفيقة ما كل هذا الذي يقال/ فالذين استبدلوا وطنا.. بمقاهي البلاد الكئيبة/ واستبدلوا رحما طيبا.. بصناديق موحشة/ والرطب الجني.. بفاكهة مرة/ والعراق.. بالشعارات/ لي

معهم كلام/ لو ينفع الكلام؟» (مملكة عبد الله – مطبعة الأديب البغدادية – ص٦٦)

ومع طول الحرب وإشتدادها لم يتوقف هذا التمجيد على الأشخاص، فقد إمتد ليشمل حتى لوازم الحرب، فأضحت الخوذة، مثلا، رمزا حيويا من رموز النصوص العراقية، ظهرت في عناوين عدنان الصائغ الشعرية، كما في ديوان وقصيدة «سماء في خوذة»، وسمى محمد جميل شلش ديوانا وقصيدة له باسم «الخوذة والنورس» وقصيدة « خوذة عدنان»، وكتب سمير اسماعيل قصة «خوذة» من مجموعة «انهم يولدون دائما»، ومحسن الخفاجي «تحت خوذة الحرب». وهذه الإستلهامات خارجة من الإيحاء نفسه، الذي حول قوس النصر العراقي الى ساحة من خوذ الموتى، يعلوها سيف من أكثر سيوف التاريخ طولا وبشاعة.

إن التسابق على التغني بالعرفاء والضباط كان مظهرا من مظاهر تمجيد القسوة والقوة، مجسدة في شخصيات عيانية، الضابط كتجسيد للحرب في صورتها الزاهية، والعريف في صورتها الشعبية.

لقد امتدح كثيرون تلك البادرة الفنية، المتمثلة بدخول العرفاء حقل التمجيد الأدبي، حيث أصبح العريف مصدرا من مصادر الوعي الوطني، وشاهد القول الفصل. ولهذا يقول عدنان الصائغ: «قال العريف: هو الموت لا يقبل الطرح والجمع/ فاختر لنفسك ثقبا بحجم أمانيك/ هذا زمان الثقوب...».

لقد أصبح للعريف حضور جدي في مشاعر كتاب نص الحرب. حضور مدرك في كثير من الأحيان، وقابع تحت غشاء الإدراك أحيانا أخرى، قبل ان يبرز «الجنرال الأمريكي» الذي مسح بلحظة واحدة صور العرفاء أجمع من لوحة الواقع، وفرض على الكتاب وعيا جديدا وخلق ردود فعل جديدة ملازمة له، حتى ذلك الحين ظل العريف يمارس حضورا قويا، حتى بات في بعض حالته يشبه دور المقرر للاقدار والمصائر. فهو إله الحرب، أو صورته الحسية الحية. لأنها حرب عرفاء في أصلها وليست حرب شعب.

لقد قرر بعض الأدباء التنازل عن دورهم الثقافي لصالح العرفاء. فمادامت الحياة عبارة عن ثكنة عسكرية كبيرة، *أصبح لزاما أن تعاد تربية الشعب على يد العرفاء. هذا* ما يقوله لنا عبد الستار ناصر في قصة «الشمس عراقية»: «انه مدرسة في الصبر ومعلم رائع في الرجولة..كل كلمة نطق بها ما زالت تجلس في شرايين عقلي...يومها ايقنت بانني كبرت وان الدنيا صارت تحت اقدامي»، من حديث لرجل عاش في اسبانيا وايطاليا وبيروت والقاهرة، لكنه عاد الى العراق، ليعيد القاص تثقيفه في مدرسة «العريف زرزور»!

إن تمجيد الحرب أضحى هدفا مباشرا للأدب العراقي طوال فترة الحرب، وظل

قائما حتى بعد الهزائم المتتالية. ومن تعوزه الأمثلة يستطيع الإطلاع على بعض مقتطفاتها من خلال قصص عبد الستار ناصر:

«هي الحرب، هي الفاصل بين الماضي والحاضر» «بداية رجل» من مجموعة «الشهيد ١٧٧٧».

«ها هي الحرب تعلن عن نفسها، ها هو الحق يمشي الى الحق، ويعلن عن حياة أغنى، ها هي الحياة ذاتها تعلن عن ميلاد جديد للعراقي الذي قال نعم واعلن عن أول سر في العروق: أن يعشق الأرض بعد غياب طويل»، «هل يمكن ان نبدأ من جديد؟ ان نلغي خارطة الماضي، ونفكر في عصر جديد وروح تتألق تحت السماء؟ »، «انها بداية الانسان العربي في الخروج الى الشمس وتطهير الماضي من زعانف الخوف ومن أخطاء النفس التي كسروها وأرغموها على الصمت»، «لتكن هذه الحرب اذن اول زلزال يهشم السدود والحواجز، اول بركان تسيل منه امراض الماضي واول شعاع في شمس العالم يمسح الظلام عن الشمال والجنوب عن البحار والصحراء والمدن المخدوعة عن الشرق والغرب».

أما عبد الرزاق عبد الواحد فيقول في قصيدة «البشير»، والبشير هو صدام حسين: «أنت نخلتنا/ سنبايعك الآن أنّا سنسقي دما/ مثلما أهلنا فعلوا/ سنسمد هذا التراب بأشلائنا/ مثلما اهلنا فعلوا/ اننا سنجرد تلك السيوف التي يتوهم/ أو يوهم اليوم من ساوموا/ انها صدئت/ انما صديء الزمان المدعي!»

سنسمد هذا التراب بأشلائنا! هكذا يدعونا عبد الرزاق عبد الواحد. لكن الشاعر عدنان الصائغ، إحساسا بواجبه نحو «أدبنا الحربي الجديد»، لا يكتفي بهذا، بل يطالب الأدباء بكتابة قصيدة حربية جديدة، تتجاوز قصائد الحرب من العصر الجاهلي حتى حرب تشرين، بما في ذلك قصائد تسميد الأرض بالجثث: « كنت اتعجب كلما قرأت قصيدة باردة عن الحرب، باردة كأنها خرجت توا من المجمدة. أو قصة تتحدث عن الساتر الأمامي وكأنها تتحدث عن الشانزليزيه بلغة مستوردة وأفكار طازجة لا علاقة لها بالواقع والحرب والوطن.. أو مقالة نقدية تتحدث عن (أدبنا الحربي الجديد) بمقاسات معدة سلفا أو مفصلة على جسد قصيدة الحرب الجاهلية أو حرب تشرين ٧٣- لا فرق-». لقد اكتسب الصائغ هذه الثقة الحربية الكبيرة إنطلاقا من إيمانه المطلق بدور الحرب الثقافي الخلاق، ومقدرتها السحرية على تغيير الوعي البشري لصالح الخير: «إن ثقافة الحرب تغربل ثقافة عصر كامل».

وحتى بعد الهزائم الكبرى لا يفقد أدباؤنا ثقتهم بالجيش، لهذا يقول وارد بدر في كتابه

«انفجار دمعة»، الذي كتبه من وحي هزيمة حرب الخليج الثانية: «لست متشائما، فأنا لي ثقة عمياء بالجيش والوطن».

أما عند «الانتصارات الكبرى!» و«المعارك الاسطورية!» يختفي العرفاء، الذين هم دائما أبطال الالتحامات القريبة ومقتحمو الأهداف الصغيرة، ويحل محلهم من هم أهل لحمل أوسمة الانتصارات. هنا يظهر الجنرالات والقادة.

فعبد الرزاق عبد الواحد في قصيدة «سلاما يا أعز الأرض»، لا يبقي على أرض المعركة سوى عزيز واحد:

سلاما يا فتى الفتيان
يا علما بواديها
ويا صدام محنتها
ويا صدام عاديها
ويا أزهى فوارسها
ويا أمضى مواضيها
سلاما كل أضلعنا
تضمك في محانيها
لقد جمعت لك الدنيا
مهابة كل أهليها
وحفت ركبك الأمجاد
قاصيها ودانيها
فدم زهوا لحاضرنا
ودم زهوا لآتيها

وفي «العودة الى شجرة الحناء» لحسن الخفاجي تُختتم بطولات الجند بلافتة يخط فيها صبي كلمات «بطلاء أحمر كالدم»، كتب عليها «شموخ الفاو من شموخ القائد». إنه منطق الحرب الظالمة: دم حقيقي من الجنود يسفح على الجبهات، وطلاء له لون الدم يحمل اسم القائد. فالموت المؤكد للجنود والنصر الكاذب للقائد.

وفي قصائد محمد جميل شلش، الذي يحتكر لنفسه مهمة تمجيد الشخصيات الحربية الكبيرة، حيث يحتل العقداء والضباط الكبار النصيب الأوفر من قصائد التمجيد لديه، يقول: «باسم الله/ وباسم الدين/ أكتب للماضين وللآتين/ بحبر الدم/ أكتب فوق جبين الشمس/ وفوق جدار الغيم/ اكتب في صحوة موتي بين اليقظة

والحلم/ اسمي الرائد صدام/ اسم أبي لازم/ فوجي الأول/ ولوائي السادس بعد الستين/ وزعيمي القائد صدام».

لذلك لم يخف الشاعر عدنان الصائغ الأسماء الكبيرة للممجدين أيضا، أسوة بشلش، فراح ينادي عليهم باسمائهم الصريحة في نصه المعنون «زهرة عباد الفاو»: القائد، اتحاد نساء العراق، ماهر عبد الرشيد وأياد فتيح الراوي. يقول الصائغ:

«من القائد الى الفاو..../من اتحاد نساء العراق الى الفاو/... نترقب من سطوح المنازل هلاهل النصر، ونطلق الزغاريد والدعوات والحلوى،/من ماهر عبد الرشيد واياد فتيح الراوي الى الفاو/- نصر من الله وفتح قريب ... لن تكفي كل مانشيتات الدنيا لنقل بشائر التحرير، ماذا نفعل؟».

ولا يعرف المرء لمن يوجه الصائغ تساؤله! لكن الجواب الوحيد الممكن على سؤال كهذا هو: لا تفعلوا شيئا. انتظروا الجائزة.

ففي مثل هذه اللفتات الصغيرة، التي حذق البعض فيها، واسماها «مراوغة الرقيب»، واسماها آخرون «مراوغة الضمير»، نعثر على حبل الخراب السري والسحري، الذي يوصل بين جسد الشاعر وجسد السلطة. فمن يستطيع أن يحجب عن نص كهذا جائزة صدام!؟ ولكن، لسوء الحظ كاد ذلك يحدث. فلم يكن هذا النص قصة أو قصيدة أو رواية أو مسرحية، ولم يكن هناك في تصنيف واضعي الجوائز سوى الجوائز المخصصة لتلك الفنون الأدبية المعروفة. «ماذا نفعل؟». اضطروا، كما يقول باسم عبد الحميد حمودي، الذي هو رئيس لجنة اختيار النصوص، الى ابتداع تسمية خاصة، للون أدبي جديد خاص، أسموه نص الفاو، الذي لا هو شعر ولا هو نثر، لا هو مقالة ولا هو قصة، لا هو رواية ولا مسرحية، لكنه «نص الفاو». وبذلك فاز هذا النص بجائزة «نص الفاو»، وتقاسم الجائزة ثلاثة من كتاب الحرب المبرزين: جواد الحطاب، ووارد بدر، وعدنان الصائغ! وتلك واحدة من أغرب مفارقات ثقافة الحرب، يرويها أحد أكبر مروجي ثقافة الحرب: باسم عبد الحميد حمودي. (نصوص نثرية - دار الشؤون الثقافية، وزارة الثقافة - المقدمة)

لقد لاحظ سليم السامرائي مبكرا إفراط القاص عبد الستار ناصر في الحديث عن الحرب وأثرها في تحول الشخصية القصصية. وقد شاركه في هذا الافراط كتاب كثيرون منهم القاص نجمان ياسين، الذي حول كثيرا من أصحاب السوابق الى بعثيين شرفاء عن طريق الحرب. وظهر أثر الحرب كتحولات عاطفية بقوة ووضوح في نصوص الكتاب الشباب كقصائد عدنان الصائغ ونصوص وارد بدر، ولكن في صورة تحولات مأساوية

وأمان مجهضة، تتجاوز بشكل ملفت سطحية معالجات عبد الستار ناصر ونجمان ياسين. وعلل السامرائي وجود هذه الظاهرة في قصص عبد الستار ناصر قائلا: «إن النصر الذي يحققه رفاقه المقاتلون على جنود العدو، هو الذي يعيد إليه إنسانيته، انه المطهر الذي يعيد صياغة السلوك الانساني، وهذا ما تؤكده معظم قصص عبد الستار ناصر»، (قصص تحت لهيب النار – وزارة الثقافة – ص١٦)، ولم يكن واضحا إذا كان السامرائي يحلل شخصية القاص عبد الستار ناصر أم أنه يحلل شخصيات عبد الستار القصصية. فعندما نتمعن قصص «العريف زرزور» والجندي فرحان في قصة «حكاية جندي» وقصة «رجل عراقي»، التي يتحول فيها «كل رصيد الماضي من الوقاحة والضحك على اقراني التلاميذ مخزونا لا يستهان به، يضاف الى الرصاص والبارود..»، نجد أن القاص يلح حقا على موضوع صلة الحرب بتحولات البشر السلوكية، التي تعرض دائما من الخارج، كمادة طافية على السطح. ومن دون شك ، لم يكن ذلك الأمر اكتشافا فريدا جاء به القاص. فالحرب، كحدث كبير، لابد أن تؤثر في البشر وتغير من طبائعهم، أو على الأقل تترك عليهم بصماتها الجارحة. بيد أن ما هو ملفت هنا، هو أن عبد الستار كان متعجلا في تطبيق فكرة التحول هذه، فقد ظهر لديه هذا الميل في الأشهر الأولى للحرب، ؤلم تكن الحرب آنذاك قد تركت أثرا عميقا على مجريات الحياة بعد. لذلك، فإن هذه العجالة، ربما كانت مجرد سهو فني، (ويلاحظ هنا أن عبد الستار دخل الحرب بسهو فني، وخرج منها أسوة بكثيرين سهوا أيضا، في الوقت الخاطىء، بعد زمن طويل من انتهائها)، فهي في جانب من جوانبها تبرير نفسي، حاول القاص أن يلصقه بشخصياته، معللا فيه ، من دون وعي، سبب تحوله شخصيا الى مناصر متطرف للحرب. وهذا هو عين ما اسميته بالفصام النفسي، في الجزء الأول من هذا البحث. لقد كان عبد الستار أول ضحايا الحرب من الكتّاب، بانقلابه من كاتب ذي مشاعر رقيقة، صاحب ذات يملؤها الخوف والقلق، كما ظهر في «موجز حياة شريف نادر» و«تلك الشمس كنت أحبها»، و«لا تسرق الوردة رجاء»، الى ممجد للقوة. ومن ناحية أخرى فقد عرف عن عبد الستار ولعه بتصوير مشاهد السقوط الاجتماعي والأخلاقي، في قصصه التي كتبها قبل الحرب. وربما يكمن هنا أيضا سر قول السامرائي: «إن النصر الذي يحققه رفاقه المقاتلون على جنود العدو، هو الذي يعيد اليه انسانيته، انه المطهر الذي يعيد صياغة السلوك الانساني». وقد لجأ عبد الستار ناصر، ربما من أجل تأكيد انسانيته بشكل أوثق وأعمق، لجأ الى طريقة أسرع وأقصر من كتابة القصص في الوصول الى أهدافه، فقام بإهداء كتابه «الشمس عراقية» الى «الانسان الكبير صدام

حسين»، ثم تلا ذلك ببادرة وطنية، حينما كتب على ظهر الكتاب العبارة التالية: «تبرع المؤلف بهذا الكتاب ريعا وتأليفا للمجهود الحربي». فعبد الستار لا يكتفي بتأييد الحرب، بل يدفع لها ريع أفكاره. فالحروب لها دائما ثمنها المدمر، حتى بالنسبة للمنتصرين، فما بالك بالخاسرين!

كان من العصي على كاتب عجول كعبد الستار ناصر أن يلمس حجم التغيير الذي تتركه الحرب على النفوس، لا لعجالته فقط، بل لأنه تطوع فيها سهوا. جاءها مزيفا فنيا وشعوريا، وراح يبحث في سطحها عن تطابقات بين صور الحرب الدعائية وصور الخراب التي تقبع في دهاليز ضميره. لذلك فشل في الوصول الى نتائج مقبولة. فمثل هذه المبادرات التطوعية الخاطئة، في المواقف الخاطئة، مارسها بشر خاطئون، في أوقات خاطئة وكان نصيبهم الفشل.

لقد كان الفشل حليفا للكثيرين من شعراء وقصاصي الأجيال السابقة أيضا. فلم يستطع أحد منهم تلمس حركة التغيير التي أحدثتها الحرب في النفوس. لذلك كانت مساهماتهم في المجهود الحربي، جلها هامدة، نيئة، مطبوخة طباخة سريعة على ضوء الخبرة والحرفة. مثل هذا المأزق وقع فيه قصاصون محترفون مثل غازي العبادي، وعبد الرحمن الربيعي، وأحمد خلف، ولطفية الدليمي، وشعراء مثل حسب الشيخ جعفر ورشدي العامل ويوسف الصائغ وغيرهم. بيد أن كتابا جددا، كوارد بدر السالم وعدنان الصائغ وجواد الحطاب وفيصل عبد الحسن وحسن مطلق كانوا أقدر ممن سبقوهم على تلمس هذا التغيير. فهم أبناء الحرب. لم يأتوا اليها، لقد ولدوا فيها ومعها. فهي رحمهم الدافئة وهي قابلتهم الماهرة. حينما كانوا يغمضون عيونهم، لم تكن تأتي اليهم صورة الستينيّات، التي ظل يستحضرها وعي أحمد خلف وحسب الشيخ جعفر وعبد الستار ناصر وغازي العبادي. كان شريط الحياة، الذي يمر أمام عيون الأدباء الجدد يأتي عبر شاشة الحرب والحزب. ولما يزل شريط الحرب هذا، حتى الآن، يلتف على أعناقهم بقسوة مهلكة. لقد تجولوا في الحياة وفي النص تجوالا قادهم الى دروب مصبوغة بالدم ومسكونة بالقذائف والخوف والوشاية والانسحاق الفردي. كانوا يسيرون نحو قدر محدد، قدر رسم لهم، وأضحى القدر الوحيد الممكن أمامهم. لذلك كان تحسس عملية التغيير من قبلهم لا يتم فقط من خلال النظر الى الخارج، الى الآخر، بل كان يتم بدرجة أكبر من خلال تحسس مجاري الدم في عروقهم، والاستماع الى جيشان عواطفهم سرا، كلما خلوا الى أنفسهم في لحظة صدق. كانوا ممجدين محترفين، لكنهم ممجدون مسكونون بالخوف والرعب، محاطون بالوشاية، مبرقعون بالفخر الكاذب، والزهو

الفارغ، والآمال المحبطة. كانوا أبناء طيبين للحرب، أبناء طبيعيين لحرب شاذة. لكنهم كانوا بشرا، وكثيرون منهم كانوا بشرا مبدعين أو في طريقهم الى تلمس جذوة الابداع الكامنة أو المشتعلة في أرواحهم. لذلك كانوا الأكثر احتكاكا بعملية التغيير في الواقع. فللولادة في زمن الحرب مساوئها الكبيرة، ولها حسناتها أيضا. فإذا كانت حسناتها بالنسبة لأولئك الكتاب أنها منحتهم دفعات شعرية قوية، بدت في أحوال كثيرة، كما لو كانت متمردة حتى على إرادة سلطة الحرب وقوانين ثقافة الحرب، وجعلتهم يجترئون في مواضع كثيرة ويتجولون في حدود ما كان عليهم تجاوزها، ومدتهم بطاقة على الابتكار الفني، قياسا بغيرهم. لكنها من جانب آخر حرمتهم من امكانية تأمل عالمهم. كانوا منهمكين شعوريا وعاطفيا في لجة الحرب، لذلك لم يجدوا فرصة لتأمل ما يجري حولهم، وإذا ما حاولوا ذلك فان هذه الفرصة تُخمد قبل ولادتها. ولهذا لم تظهر أسئلة عميقة في نصوصهم، ولم تظهر صور تتجاوز لحظات الانفعال الشعورية والحسية، ولم يتم تأمل باطن الذات وقاع الحرب عميقا. وهنا، في هذا الموضع توقف نصهم؛ وكانت سلطة الحرب الثقافية تجد رضاها في ذلك. فقد كان التأمل ووعي اللحظة هو الخط الأحمر، الذي لا يجوز العبور فوقه. فبوعي الحرب، لا بتحسس شراراتها، يكتشف المرء جوهرها الظالم. لقد توقف نص الجيل الجديد عند حدود الخوف وعلى مسافة بعيدة من حدود الوعي. وكان ذلك موضع سكن قبلت السلطة به، واعترفت لهم بحق المكوث فيه. وكم كان جاسم الرصيف صادقا، حينما كتب، وهو على بر الحرية، يقول: «ما من واحد منا تجرأ على النقد أكثر مما كانت تسمح به الحكومة» (ألواح - العدد ٧/٢٠٠٠- ص ٢١)

وربما لا نجد نصا يلخص هذا العجز أكثر من نص القاص فهمي الصالح، وهو أحد الكتاب المقاتلين أيضا: «ما جدوى ان أتلو أبياتاً باكية، وحقائق مؤلمة، وركامات من فيض يقبع في زاوية أخرى من زوايا الحزن المشاكس- الذي يلتف بحنق ليقبض لجامَ البوحِ الذي زعزع مقامه ارتحال المستقر؟»

«.. ما جدوى أن نفكر؟»

ويواصل القاص أسئلته «ثمة اسئلة كثيرة تداهمني باستفزاز: ما الذي ينتظرك خلف باب المجهول؟ ما شكل أحلامك القادمة، ايها المحزون المرتحل؟ أسئلة غالبا ما حامت بلظاها حول رأسي مثل إله حجري، يلبث بصمته المأفون الذابل امام العين المجهدة في ساعات الموت - الحرب - الأولى» . كان السؤال الذي يثور في النفس تخنقه القذائف، أما

الحلم بيوم قادم فتقتله سلطة العرفاء، لذلك ظل النص خاليا من الأسئلة. «ما جدوى أن نفكر؟»

مثل هذا الأمر يتكرر لدى كثيرين: «لكنها الحرب التي أعطبت الذاكرة»، هذا نص من شهادة للقاص محمد حياوي، الذي هو أسوة بغيره ممن شاركوا في الحرب تلقى صدمة الحرب، التي جعلتهم «يبكون بصمت في المواقع». (ذاكرة الغد - وزارة الثقافة - ص ١٣٤/ ٥٩). لماذا كانت شهادات الكتاب أقوى وأصدق من نصوصهم؟ لماذا لم تحمل النصوص هذه الأسئلة واللمحات الإنسانية الرائعة، التي كشف عنها القصاصون وهم يتحدثون عن تجاربهم الشخصية كمقاتلين؟ لماذا أجهض نص الحرب ذلك الألم الدفين؟ تلك أسئلة سنجيب عنها، رويدا رويدا، كلما مضينا قدما في تحليل النصوص والمواقف.

بيد أن ذلك لا يعني أن نصوص الحرب كانت خالية تماما من أي مظهر للتساؤل. لقد ظهرت تساؤلات كثيرة عند بعض القصاصين والشعراء، جاءت بصيغة مباشرة، أو بصورة فورة عاطفية غائمة، طافية على سطح النص؛ أو في صورة أسئلة مخادعة، مصنوعة لإرضاء جهاز الحرب، ومثل هذا لا يدخل ضمن ما نعنيه بكلمة تساؤل. فالتساؤل الوجودي والانساني هو لحظة التفكير والقلق التي يختزنها النص، ويقدمها الى القارئ في هيئة إشكال عقلي وعاطفي. ففي قصة «هناك في عش اللقالق» لمهدي جبر مثلا، تظهر أسئلة تتحدث عن المصير، في مسعى من القاص الى خلق موقف انساني يتجاوز قشرة الحرب. لكن سؤاله يخبو وسط صمت النص، الذي لم يكن قادرا على تجاوز ضيق أفق الواقع ومزالق التجربة الفنية: «ماذا أفعل بها، تلك الزنابق الرائعة ولمن أعطيها؟ وبمن أفكر؟ أبوجودي أم بتلك الملابس الممزقة والعيون المنطفئة تحت الشمس». لقد انشغل نص مهدي بالملابس الممزقة وبقسوة وضيق الواقع وقلة الحيلة، فضاع سؤاله الوجودي في هذا النص. وربما كان هذا الضياع سببا من أسباب حصول هذه القصة على جائزة تقديرية، رغم أنها لم تكن أفضل قصص مهدي جبر. والملاحظ أن كثيراً من القصاصين فازت قصصهم الرديئة فنيا بجوائز تقديرية، انطلاقا من تقدير رقابي خاص. فمن قصص مجموعة القاص محمد حياوي «غرفة مضاءة لفاطمة» العشر، فازت ثلاث قصص بجوائز تقديرية، وكانت من ضمن أردأ قصص المجموعة فنيا وفكريا.

ومثل هذه الظاهرة حدثت في أدب الخارج أيضا. فقد عجز كثيرون من الكتاب القدامى، شعراء وقصاصين عن تلمس وقع المأساة، وظلوا قابعين في شرنقة القناعات والرؤى الآيديولوجية القديمة. وحتى من هجر أيديولوجيته سرعان ما وجد آيديولوجيا

جديدة، موهومة، تلائم خيبته، فظهرت نصوصهم عارية تماما، نيئة، بينة الصنعة. بينما تمكن كتاب جدد من التعامل بمرونة أكبر مع أشكال التعبير الممكنة، مستغلين مقدرتهم على تحسس الواقع الجديد بشكل مثمر. لكنهم أيضا - كثيرون منهم - وقفوا على مشارف التفكير. فلم تتمكن نصوصهم من السير بعيدا، ولم يتمكنوا من خلق أسئلة عقلية جديدة تتوغل عميقا في قلب الكارثة. وفضل كثيرون منهم أن يستريحوا عند أقدام أولئك الذين خرجوا عليهم أصلا، ماضين مع الوهم، الذي سخروا منه، حتى النهاية. وهم بذلك وقفوا في الحد ذاته الذي وقف فيه كتاب جيل الحرب داخل العراق. عند الضوء الأحمر: حافة الوعي، الوعي كعنصر لتغيير المفاهيم والقناعات والتصورات، لا كعنصرلتحسس جوانبها الضارة فقط. ومن هنا نرى أن سلطة الخارج الثقافية تعمل دائما بمسايرة تامة لعمل سلطة ثقافة الداخل، على الرغم من تناقضهما الظاهري. فالشياطين موحدو الضمير دائما.

ومما يلفت في نص الحرب، ليس فقط غياب الجانب الوجودي في القصيدة، والتساؤل الانساني في القصة والرواية، فقد لازمها أيضا ارتداد فني تاريخي ظاهر في مجال التعامل مع الأساليب الكتابية. فمن المعروف أن القصة العراقية شاركت في أدب المعركة (نكسة حزيران، وحرب تشرين، والمقاومة الفلسطينية، والحرب الأهلية اللبنانية)، وساهم في ذلك كتاب كثيرون ممن كتبوا لاحقا عن الحرب، نذكر منهم محمد خضير، عالية ممدوح، موفق خضر، وعبد الرحمن الربيعي، وعبد الخالق الركابي، وأحمد خلف، وسعد البزاز، ولطيف ناصر حسين، وعبد الرزاق المطلبي وعلي خيون وغيرهم. وبالتالي فإن تجربة الكتابة عن الحرب قد مرت واختلطت بتجربة جيل أواخر الستينيَات والسبعينيَات وتلونت بها. ومما هو ملفت هنا أن قيام الحرب العراقية الايرانية مسح تلك التجربة تماما، وعاد بالنص الى السطح، حتى لدى القصاصين من الأجيال السابقة، كما لو كانت الحرب آلة ماسحة للخبرة. فهي حرب ظالمة، حتى في مجال الأدب! ولم يتمكن النص من التقاط أنفاسه إلا بعد حين. وحتى التقاط النفس المتواضع ذلك لم يمكن النص من الإرتقاء الى مستوى التعبير المنجز تاريخيا في فترة ما قبل الحرب. فقد توقف النص في أحسن أحواله عند التوثيق الخبري: ضياء خضير، فيصل عبد الحسن، جاسم الرصيف، أو عند التعبير الانفعالي: وارد بدر السالم، عدنان الصائغ. وسبب ذلك يعود في تقديري الى فقدان الدوافع الجدية، الداخلية المؤيدة للحرب عند كثيرين، حتى أولئك الذين تظاهروا وتحمسوا علنا لتأييد الحرب. وهنا لابد أن نؤكد على أمر آخر، هو أن فترة تحول النص من الشعارية والوصف السطحي الى التوثيق والخطاب العاطفي قد

تمت في مرحلة الانكسار الحربي، حيث بدأت المعارك تدخل مدن العراق، وأخذت بعض المعارك صورة الحرب الدفاعية، أو ما سمي بـ «التحريرية»، التي مدت البعض بشحنات أكثر صدقا من الناحية الوطنية، ظهرت واضحة في النصوص المكتوبة عن الفاو، بشكل خاص، على الرغم من وجود ما يؤكد أن الاختراق الايراني للفاو كان حيلة صدامية (ستالينغراد أخرى). أراد بها وضع إيران في موضع المحتل، ووضع الشعب العراقي في موضع المدافع عن الحدود الوطنية، ووضع الرأي العام العالمي في صف مشعل الحرب رسميا، وحصر أكبر جزء من قوات الطرفين في منطقة معزولة تماما، تبعد عن مركز السلطة بمئات الكيلومترات، والتي سماها صدام «انتخاب ساحة المعركة».

ومن الظواهر المرضية التي برزت على سطح النص الأدبي، والتي تنبع من ظاهرة تمجيد الحرب والقوة أيضا، ظاهرة المبالغة في الوطنية العراقية. وهي ظاهرة ليست غريبة على طبيعة الشخصية العراقية، لكنها أخذت في فترة الحرب مدى أوسع، شديد التطرف، قرّبها كثيرا من حدود المرض الاجتماعي والنفسي. وربما لا يحتاج القارئ الى أمثلة كثيرة في هذا الجانب، فأدب الحرب، في سنواته الأولى خاصة، كان زاخرا بهذا. ولا عجب إذا أدمن العراقيون اختتام بياناتهم بشعار «العراق العظيم»، بيانات انتصاراتهم المزعومة وبيانات هزائمهم على حد سواء.

«ونناديِ العراق العظيم الذي أنتَ
من بين أسمائه:
يا عراق!
ونناديِ صدامُ باسمك
الله..!»

فصدام وحده من يستطيع أن يعلو على عظمة العراق، لأنه في نظر عبد الرزاق عبد الواحد في مرتبة الله، أو هو بديله البشري. (ديوان البشير- وزارة القافة/١٩٨٦/ص ١٠».

«هي حرب الشرفاء حرب الدفاع عن الشرف العراقي» قصة، «أبو الشهيد» من مجموعة«الشهيد ١٧٧٧»

«ان العراقي يشبه العراقي رغم كل الفروق (أي إننا جميعا نشبه صدام حسين وخير الله طلفاح وحسين كامل). فهو لا يعرف الحقد ويريد السلام. وقلب العراقي مازال نقيا وابيض مثل قلوب الأطفال»، قصة «بيوت» من مجموعة «زهرة واحدة تكفي»

«هل يمكن ان ينقلب العراقي الى عاشق؟... ولماذا ينقلب اذا كان العشق عراقيا

أصلا» قصة «زلزال آخر» من مجموعة «قصص بثياب المعركة»

«ان الشمس عراقية من أب عراقي جبار وأم عراقية ساخنة مثل مرمر بركاني»، رواية «الشمس عراقية».

«العراقي يستطيع النصر لأنه مولود معه منذ الطفولة»، قصة «التقدم الى الخلف» من مجموعة «قصص بثياب المعركة».

«قولي ان قلب (العراقي) - الأقواس للقاص - من ماء دجلة والفرات فهو أغلى من ذهب الدنيا كلها..» قصة «قصة عراقية» من مجموعة «قصص بثياب المعركة».

«اننا لم نفقد أعصابنا ونحن نراك تغرق في دمك العراقي النقي»، قصة «رسالة الى مقاتل» من مجموعة «زهرة واحدة تكفي». والنصوص هذه جميعها لكاتب واحد هو عبد الستار ناصر، الذي يقول في مقدمة مجموعته «زهرة واحدة تكفي» إنه كتبها «عن معارك العراق العظيم».

«ان بطولة كل شهيد انما يرثها، بل لابد من ان يرثها مقاتل في جزء من الجبهة - الجبهة التي صارت مدرسة لهذا الجيل... حسنا قلت لنفسي: نعم هي المدرسة. قلتها مرتين، ومشيت بين الجنود أنا والدواء والمحبة و(نكران الذات)- الأقواس للقاص- وبدأت أقرأ كتابا عراقيا جديدا عن التاريخ». هكذا ينهي عبد الستار ناصر قصة «طبيب العائلة». ومن دون شك ، كان متعجلا أيضا في هذا، أسوة بعدد كبير من أدباء الداخل، الذين ساروا على دقات طبول الحرب لأكثر من عقد، ولم ينتظروا حتى تقول الحرب نفسها كلمتها الأخيرة. لقد ظل هتاف التمجيد صاخبا حتى حلت الصدمة. الصدمة التي مزقت «ذلك الشعور الجميل بالزهو العراقي الأصيل»، كما قال لنا، في يوم جميل سابق مليء بالزهو، القاص زيدان محمود في قصته «الدقائق الفاصلة»، الصدمة التي ثلمت «كبرياء» المقاتلين، الذين يجعلون «القلب يرقص بهجة» كما في قصة «حجابات الفاو» لنجمان ياسين، وهي الصدمة ذاتها التي حولت «أغنيات العريف صباح» الى نواح متصل.

وفي ظل التنافس المحموم بين الحلفاء على الشعارات إبان مرحلة الجبهة الوطنية، إتخذ الأدب موقعا مهما من مواقع التنافس، فظهر «البعد الشعبي» في قصص وشعر أبرز ممثلي الأدب البعثي واضحا كتعبير عن شدة الميل عند الأطراف المتحالفة للاقتراب من «الواقع» و«الجماهير»، ومن بين مظاهر التافس كان الهتاف بعظمة العراق. يقول سامي مهدي في قصيدته «التلميذ»، وهي نموذج نمطي لأدب هذه المرحلة الرسمي:

«حين قال المعلم «قم»/ ربَتِ الأرضُ/ وانتزعت من عراها الوثاق./ حين قال المعلم

«قم»/ قام طفل/ وخط على اللوح «عاش العراق»./» (سامي مهدي – الأعمال الشعرية / دار الشؤون الثقافية – ص٢٠٨)

كانت الصدمة على درجة من العنف لدرجة أنها جعلت مرض الهتاف بعظمة العراق يرتد الى الداخل، ليتحول الى مرض أكثر عمقا. فبعد الزهو الشعاري بالعظمة العراقية، إنقلب الحب العراقي الى لون مرعب من الحب، قدمنا جزءا منه في قصيدة (العراق) لعلى الشلاه، التي يقول فيها:

«وأدمنت توقيت بغداد/ في ساعتي/ ثم اوثقته بوثاقي/ وصرت اصرف كل الزمان بوقت عراقي»!!

وطن لا نبوح بأوجاعه/ لكننا نشتهيها/ ونمشي على صوته/اذ ينادي/ ولا نسأل الانن/ من يطلبون...؟/ وطن كلنا/ والجنان مناف/ ونشتاقه..../ حد أنا نحب اللصوص به،/ والسكارى، وحر الزنازين في صيفه، والبغايا، ومن أيدوا، ثم من عارضوا، والمخبرين، ومن أخبروا،/ والسجون» (ص١٣١ديوان الشعر العراقي، منشورات البزاز١٩٩٤)

أما عند القاصة بثينة الناصري، في مجموعتها «الطريق الى بغداد»، في قصصها التي تتخذ من العراق مادة لها، أو التي لها مساس بالعراق، فيبرز حب «العراق العظيم» في صورة مشاعر حبيسة كظيمة، تحمل مبالغات الذات الكسيرة، المليئة بالخيبة – كشكل من التناقض الظاهري مع هتافية عبد الستار ناصر – مشاعر تتلمس العراقية في كل شيء، في طعم الشاي والهواء والتراب وحتى المطر العراقي والصمت والرائحة العراقية. ففي بغداد «يكون المطر شيئا آخر. كان رحيما، وكان صديقا، كان حياة صافية مثل دموع الأطفال»، «انتظري وصولنا الحدود العراقية لنشرب الشاي بالماء العراقي»، «سحبت حقائبي بهمة لم يعد يهمني أن تتفرج على ما فيها عيون عراقية». أورد ذلك عفوا أو عن قصد وتدبير؟ لا يهم ذلك، فصوت الجراح تغنينا عن الأجوبة؟ انها عواقب الصدمة.

وفي قصة «عودة الأسير»، وهي مادة أصبحت عراقية أصيلة! يعود الأسير الى أهله بعد غيبة دامت أكثر من عقد. لكنه يفاجأ بابنه، الذي تربي في مدرسة الجبهة، التي حدثنا عنها عبد الستار ناصر في نص سابق، يستنكر عودته، ويقول له: «كنت أريد أن تظل شهيدا في عيون أصدقائي، كيف أريهم وجهي بعد اليوم». إن مدرسة الحرب الظالمة، ونوازعها الوحشية واللاأخلاقية، لا تخلق إلا بشرا عديمي الضمير. انها مدرسة خالية تماما من أي مظهر من مظاهر العظمة. تلك نتيجة عقلية على قدر كبير من الحكمة،

توصلت اليها بثينة، ولكن بعد ثلاثة عقود من السنين المظلمة. (الطريق الى بغداد – دار عشتار– ١٩٩٩– ص ١٦٧)

وعند مقارنة أحاسيس كريم بطل رواية (المخاض) أو ماجد في (ظلال على النافذة) لغائب طعمة فرمان، بمشاعر شخصيات بثينة نجد فارقا عظيمة في طريقة تلمس صور الواقع. فرغم حنين كريم الجارف الى وطنه، الذي أبعد عنه قسرا، ولم يغادره ويبتعد عنه بطرا أو ترفا، في حين غادر ماجد للدراسة، إلا أنهما، كريم على نحو أوضح، كانا يخلطان في ذاكرتهما وفي أحاسيسهما الراهنة صور بغداد الجميلة بصورها البشعة، فهي جميعها تشكل وحدة عناصر اللوحة المتنافرة، لوحة الحنين الى وطن المتناقضات. ومن اليسير على القارئ تلمس مواطن الصدق في حب كريم لوطنه، فهو لم يكن مخلوطا بهذه العظمة المريبة التي خلقتها عهود من تزييف الذات، ومن الإدعاء الكاذب بالرفعة، الرفعة الدونية الفارغة.

ومن المفيد أن نشير هنا الى أن روايتي فرمان (المخاض) و(القربان)– وهما روايتان صدرتا في أزمان متقاربة جدا ١٩٧٤و ١٩٧٥– تصوران على نحو متقن حالة الصدام العنيف في المجتمع العراقي، وترسمان بشكل ملهم الأساس الواقعي لعنف حقبتي البعث الأولى والثانية، وربما يكون من المفيد أيضا أن نشير الى أن (المخاض) لم تحظ بدعم وزارة الثقافة العراقية، كما يؤكد الباحث د. زهير شليبة، إذ أن: «وزارة الثقافة رفضت نشر رواية المخاض على حسابها أو تعضيدها...» (زهير شليبة – غائب طعمة فرمان – الكنوز الأدبية – ص ٢١٠)

لقد بالغ السياب في قصيدته «غريب على الخليج»، حينما جعل «حتى الظلام هناك أجمل، فهو يحتضن العراق». ومبالغة عاطفية كهذه، رغم ما تحمله من إحساس خفي بالتفوق، لم تكن مبالغة عرقية أو «قطرية». ولم تكن زهوا بالعظمة، بقدر ما كانت حنينا مميتا الى البيت، وهلعا عظيما من الموت على أرصفة الغربة. حتى هذه اللمحة العاطفية جرى إستثمارها لصالح عظمة العراق الزائفة، فرحنا نجد ذلك المقطع المأساوي المظلم يتكرر على السنة كتاب الحرب، كدليل على العظمة، عظمة الظلام العراقي! فنحن في زمن الظلام العظيم!

إن عمق المأساة جعلت بعضهم يندفع الى ما هو أبعد من ذلك في التعبير عن عظمة وطنه الجريح. فهذا عيسى حسن الياسري، يدافع عن عظمة العراق بإنكسار عظيم الشذوذ قائلا: «إن قذارة العراقي في ما يعانيه في محنته هذه لهي أطهر من طهارة الناسك المعزول في مغارته أو كهفه الجبلي» (الزمان – ٢٠٠٠/١٠/١١). وربما تكون صدمة

الحاضر هي التي دفعت البعض للعودة الى الماضي، بحثا عن المجد المفتقد، بعد أن شحت مصادر المجد في الحاضر المظلم، فظهرت قصص تصور جذور البعث الأولى، مثل رواية «المقطورة»، لمحمد شاكر السبع، التي تتحدث عن فترة النضال السري للبعث حتى مراحل ثورة تموز الأولى، وكيف أن جذوة البعث الأولى تكونت في رحم الجماعات الساقطة اجتماعيا وأخلاقيا. وهذه الرواية إمتداد مناطقي، مستمد من بيئة مدينة العمارة، لرواية «القمر والاسوار» للربيعي، ولكن في زمن خال من العظمة. لقد كتبت هذه الرواية لتأكيد عظمة الجذور، كما يؤكد تمهيد الرواية المأخوذ من باكورة كلمات سامي مهدي الشعرية «حكاية الخوف والرجوع». لكن الرواية أرخت، رغم إرادة كاتبها ومحبذيها، بصدق ملفت، للجوانب الخفية من التاريخ السري، غير السوي، للجماعات القومية المعادية لثورة تموز. لذلك فهي وثيقة عظيمة الأهمية تاريخيا. إن التفتيش عن ماض مبهر وسط المزابل، وعن عظمة مفتقدة في ركام السقوط الاجتماعي، لهو إعتراف جدي بخراب الحاضر خرابا تاما، وإنسحاق الفرد المروع، الى الحد الذي لم يعد المرء فيه يفرق بين السقوط والعظمة؛ إنه تعبيرجدي أيضا عن هذا الجمع المَرَضي، والإزدواج الموروث للعظمة الزائفة والانسحاق الأكيد.

ويتجسد هذا الانسحاق الناجم من خراب الحاضر على أشد صوره في ما كتبه وارد بدر في كتابه النثري «انفجار دمعة»، واصفا أبناء «شعبه العظيم» بفقدان الكرامة والرخص:

«إذا استمرت الحرب على هذه الشاكلة فستفرغ بغداد من الاشجار تماما وتتحول الى صحراء. انهم يملأون قدورهم من ماء دجلة.. حقهم والله.. ولا يوجد نفط. لا يوجد غاز. لا يوجد ماء.. ولا توجد كهرباء.. ولا توجد كرامة.. نعم فواحد من افرازات الحرب هو أن تحيل الانسان الى شيء رخيص» (ص٨٣)

إنها الصدمة، صدمة سقوط العظمة الزائفة.

إنه التطرف الشديد بين العظمة والانسحاق، بين الزهو الكاذب بالعظمة والاحساس الداخلي العميق بالاستعباد. ربما تكون مثل هذه الأمثلة واحدا من الأسباب التي دفعت كثيرين الى الاعتقاد، حقا، بما يعرف بازدواجية الشخصية العراقية. إن الازدواجية صفة ملازمة للانكسار الروحي، بل هي جزؤه العلني، غير القابل للاخفاء.

لقد تغنى الأدب الرسمي كثيرا ببطولات العراقيين، وطعمها دائما ببطولات مستمدة من تاريخ الحروب القديمة ومن أساطير الحرب العراقية في أزمانه الغابرة. لكن صدمة الوعي لم تحطم العظمة الزائفة للحاضر المعاش حسب، بل أطفأت حتى بريق الأساطير. فهذا بطلنا الوطني التاريخي، البطل العراقي الذي غنت بذكره البلاد، جلجامش، يسقط

من علياء الأسطورة الى حضيض الواقع على يد وارد بدر، وهو يصف خراب حرب الخليج الثانية: «... جلجامش فشل في بحثه عن الخلود. لا. الحال تختلف. جلجامش كان أنانيا كان يريد الخلود لنفسه حسب ولو كان حيا وشهد فقط الليلة الأولى من الحرب لنتف لحيته وقص شعره الطويل ولطم رأسه ودفن نفسه حيا وصاح: طز بالحياة اذا كانت هكذا هي المسألة. نريد خلودا جماعيا وهو أن نستمر عبر الآخرين باي شكل من الأشكال»: (انفجار دمعة – وزارة الثقافة – ص ٩٢).

لقد كانت الهزيمة عميقة الغور، لدرجة أنها مست أعماق التاريخ، ذابحة أجمل ما فيه: خيال الأساطير البعيدة. فحينما يسقط الحاضر تسقط معه بالتتابع جدران الماضي، ويغدو الوجه القبيح للمأساة عاريا عريا مخيفا، كما يحدث الآن، حيث يبدو وطننا الأم مكشوف العورة من الجهات كافة.

سأختتم هذا الجزء من موضوعي بملاحظتين على درجة عالية من التفاهة والطرافة. فعند دراستي للأدب العراقي في الداخل، نصوص الحرب، وجدت أمرين جاذبين للنظر، أولهما كثرة اقتران وسائل الحرب بالحيوانات. فقد استخدم القصاصون والشعراء استعارات خاصة، صوروا فيها الدبابة والسيارة والمدرعة والطائرة على أنها حيوانات. وأقاموا الصلة معها كما يقيم المرء صلة مع حيوان أليف، مثل الجمل والحصان. ولا أجد فائدة من ذكر تفاصيل كثيرة عن هذه الملاحظة، لكنني أشير الى تحول السيارة الى مهر والى فرس في «حجابات الفاو»، وتحول الدبابة الى «كحيلة» في «خريف الغزاة»، وتحول المدرعات الى خيول في قصة «معهم». أما في «حجابات الجحيم» فيطلق جاسم الرصيف تسمية «بعيرة» على الشاحنة العسكرية. وهي تسمية تهكمية، تعكس التطور الجديد في مزاج الناس أثناء الحرب، وتعكس في الوقت نفسه تغييرا في طريقة تناول الحرب في سنواتها الأخيرة، حيث ولى زمن الشخصية النمطية الشعارية، ولو جزئيا، وأصبح الحديث عن السلام، من قبل السلطة العراقية، أعلى من أصوات تمجيد الحرب، وأصبحت النكتة ممكنة، بعد أن كان حتى الحزن محرما، كما يقول محسن الخفاجي في روايته «العودة الى شجرة الحناء»: «لقد نزف دمه من أجل التراب، مثله كمثل الآلاف من الذين سبقوه والآلاف الذين سيأتون من بعده، لا يحق لنا ان نحزن بعد الآن» (العودة الى شجرة الحناء – ص ٩١). ومما لا شك فيه أن تلك التسميات كانت تعكس إحساسا بدائيا بالحرب، ولكنه إحساس عدواني في الوقت ذاته، حيث تستأنس الآلات الجهنمية من قبل الانسان، كنوع من التودد والمصالحة المستترة مع آلة القتل. إنها طوطمية الموت السانجة، المخصصة لمغازلة نفسية وعقول العرفاء، والترفيه عنهم، وإثارة فضولهم.

أما الأمر الثاني، الذي أثار انتباهي، فهو كثرة الراقصين والهازجين والمنشدين في جبهات القتال. فأول رواية عراقية عن الحرب كان اسمها «الرقص على أكتاف الموت»، أما المزغردون والهازجون فنجدهم يبرزون أمامنا في أكثر اللحظات قسوة، خلف طواقم المدفعية، أو فوق أسطح الدبابات المقتحمة. ومثل هذه المشاهد، التي هي جزء من سطحية ونمطية الشخصية القصصية، ظللنا نجدها حتى بعد انتهاء الحرب، ربما كمظهر تراثي، أو رجولي في الفن السلطوي، وهو أمر يجد رضا صادقا، من دون شك، من قبل العرفاء أيضا. مثل هذه اللمحات نجدها في قصص «أزهار ذلك اليوم الجنوبي» لعبد الحسين الغزاوي، «الدقائق الفاصلة» لزيدان حمود حيث يهزج نائب الضابط في أوج المعركة، ويدبك ويغني الجنود على ظهر الدبابة في لحظات الموت القاسية، كما في قصة «الأغنية الأخيرة للولد السعيد» لمحمد حياوي، وفي رواية «معهم» لصلاح الانصاري و«حجابات الجحيم» لجاسم الرصيف يهزج العرفاء مع انطلاق القذائف!

ولكن، حينما حلت الصدمة انقلبت الأهازيج البطولية الى نواح مكتوم، يصفه وارد بدر في نصه التسجيلي «انفجار دمعة» قائلا: «صفارات الانذار نسيت صوتها» وسط الغارات. هنا تنقلب المعادلة. كانت المدرعة تنقلب الى كحيلة، بينما تنقلب الآلة هنا – صفارات الانذار – الى كائن ينسى! أما الهازجون فنزلوا عن صهوات دباباتهم في طرفة عين وأصبحوا مزقا. لنتأمل سحناتهم: «لا أحد يصغي والجميع يتحدثون بفم واحد مرة واحدة.. لا أحد يصغي لأحد، أشداق مفتوحة مؤطرة بالبصاق تقول كل شيء بألم.. وأيد تهوم في الفضاء فترسم خطوطا متداخلة مضطربة لا تعني شيئا ابدا سوى انها خطوط الانفعالات الجياشة» (وارد بدر – انفجار دمعة – وزارة الثقافة ١٩٩٤– ص ١٠٠)

لقد سعى وارد هنا أيضا، كما فعل إبان حرب الخليج الى ايجاد ثنائيات، مثل ثنائيات البكاء الجميل والخراب الجميل السابقة، فتحدث عن «مأساة كوميدية» و«الكارثة اللذيذة»، لكن ثنائياته هذه بدت خرساء، صماء، فقد بدت مضحكة أكثر مما هي مبكية، واختلط عليه فيها أمران: على من يبكي وعلى من يضحك؟ لقد غدا الضحك والبكاء شيئا واحدا. ففي زمن الانهيار التام لا يبرز من الواقع سوى وجه واحد، وجهه البشع، المثير للسخرية.

لقد حاول وارد تعويض خيبته من جراء توالي الانكسارات فانصرف مؤقتا الى تأمل حاله، مرتحلا بعيدا عن الجبهات والحاضر، نحو وطن المعدان، أهله، الذين كانوا أهله (لم يشر الى مشاريع إفنائهم، فهو يتحدث عنهم كماض). لكنه رغم ذلك كان مبدعا في

جوانب عديدة من نصوصه تلك، القصيرة خاصة. وهو بهذا يعطي دليلا جديا على أن ثقافة الحرب، الحرب الظالمة، تقف كنقيض تام للابداع. فكلما اقترب وارد من مواقع الصدق توهج بريق الابداع في نصه. (المعدان - وزارة لثقافة - ١٩٩٥). ومثل هذه الملاحظة تسجل لصالح عدنان الصائغ في ديوانه «نشيد أوروك»، الذي هو من نتاج الخارج في تقديري الشخصي، وليس من نتاج الداخل كما يشير الشاعر، خاصة الجزء السياسي منه، الذي إنفجر فيه مخزون الصور الأسيرة في الوعي، فراحت تتراكض متدافعة، متلاحقة، في واحد من أطول أناشيد العذاب والمعاناة الجنسية والسياسية في شعرنا المعاصر. إن قصصا عديدة من فترة الحصار، والتي تعكس تحررا جزئيا من سلطة الحرب الظالمة السابقة، حملت شيئا من الأحاسيس والمواقف الصادقة، التي لم تكن ممكنة في زمن مضى، وإن لم تكن متحررة من مخاوفها وعجزها الذاتي، بسبب ضيق حرية التعبير، وطول وعمق المأساة. وهنا لا بد أن نشير الى أن بعض نصوص الكتاب في فترة الحصار، أفادت بشكل كبير من المخزون المكبوت، الذي تم تجاهله طوعا أو إرغاما في فترة الحرب العراقية الإيرانية، فعاد يبرز كصور مفجعة، سعت السلطة الى استثمارها لمصلحتها من جديد لصالح الحرب الجديدة، تحت اسم الحصار. إن ما كُبت يوم أمس باسم الحرب المقدسة أصبح مسموحا به اليوم باسم الحرب القائمة الآن، التي لا يشك أحد في عدوانيتها، رغم إدراكنا لمسببيها ومشعليها. إن سلطة ثقافة الحرب، ما زالت تتحكم بمقاييس وحدود التعبير، ساعية الى الإفادة من حسنات الدمار الشامل. لكنها بحكم الخراب العام، لم تعد قادرة إلا على توظيف الوجه القاسي والمرعب للحياة، الذي طالما أنكرته سابقا. فالسلطة لا ترى نفسها مسؤولة الآن عن خراب الحياة، لذلك لم يعد الخراب جميلا الآن، لأنه خراب الأمريكان، الذي تستخدمه السلطة، كدليل على صمودها. ولم يعد البقاء جميلا أيضا، لذلك طارت عصافير الشجرة، التي كللتها لعقدين من الزمان أوسمة العرفاء. هذا الثقب الصغير، الإرغامي، في جدار الكبت الإعلامي، أضحى نافذة لضوء جديد، أخذ يتسرب الينا، مضيئا بعض جوانب الروح العراقية التي عمتها الظلمة الدامسة طويلا.

لقد حاول باسم عبد الحميد حمودي، أحد مدمني العبودية، رغم الدمار الشنيع، أن يضفي نوعا من البطولة على هزيمة السلطة، واصفا كتاب «انفجار دمعة» لوارد بدر بأنه «اعادة تكوين حساس لما حدث زمن المنازلة الكبرى في أم المعارك حيث دافعت الملايين العراقية عن صيرورة حيواتها واستمرارها رغم العدوان الهمجي المستمر ليلة بعد ليلة».

ويتضح جليا من نص حمودي، أن بعضهم، ممن يعيشون في خنادق السلطة المحصنة، ويلبسون الأقنعة الواقية من سموم التغيير، لم يسمعوا بعد بهزيمة قائدهم. فهم ما إنفكوا يواصلون حروبهم، باحثين في مقبرة الخراب التام عن وجه ما، وجه لم تمت فيه الأحاسيس تماما بعد، لكي يغطوا به قبح خسائرهم. فما زال كثيرون يحلمون بالسعادة وسط مزابل الهزائم.

وربما يتساءل متسائل: هل حقا أن المرء أعمى الى هذا الحد، لكي يقف عاجزا عن رؤية هذا الخراب العظيم، الذي يسمونه بالسعادة البعثية؟

لقد أشار الروائي الألماني ريمارك الى ذلك من قبل، مسميا تلك السعادة، التي يحياها الإنسان وسط الخراب الروحي والإذلال، بـ «الوجه الآخر للسعادة» أو «السعادة السوداء».

ترى أهي السعادة ذاتها التي وصفها الشاعر سامي مهدي في ديوانه الزوال» قائلا: «هاهم/ بين غصٍ/ ومستنزفٍ،/ يركضون / ولا يصلون/ (اذا وصلوا) / باكرين،/ هاهم/ في المحطات/يدّافعون/ وما بين ابوابها/ وسلالمها/ يقتلون.»

لم يقل لنا سامي مهدي بشكل صريح وواضح من هم أولئك البشر، الذين وصفهم وهم يتمتعون بهذا الموت السعيد! هل هناك فئة آخرى في العالم تستمتع بحياتها، التي تشبه الموت، عدا رجال النظام البعثي!

إن ذلك السؤال يقودنا بشكل حتمي الى سؤال آخر، لم يتدواله الناس كثيرا، أو ربما وجدوا أنهم في غنى عنه وهم يرون فظائع السلطة وحماقاتها البشعة بحق الجميع: أبناء الشعب والشعوب الصديقة، بل وحتى شعوب بعيدة، وبحق أنفسهم أيضا. هل حقا أن الشخصية البعثية السلطوية على هذا القدر العظيم من الإنسجام والوحدة النفسية، الذي تبدو عليه في عيون الآخرين؟ إن من أشد المناطق إظلاما في نفوس البشر هي نفوس القساة المتحجرين، ذوي الأفعال الشنيعة. فهي مناطق خفية، لا بحكم سريتها فحسب، بل بحكم عدم جدوى التساؤل حول وجوهها الأخرى من قبل خصومها، الذين ذاقوا قسوتها واكتفوا بها كمحصلة نهائية تؤكد لهم طباع وصورة هذه الشخصية. ولكن، خلف ذلك الغلاف القاسي تكمن مواقع رخوة، بل شديدة الرخاوة أحيانا، لا يستطيع المرء الوصول إليها بيسر، لأن من صفات هذه الشخصية حرصها الشديد على كبت وإخفاء أي مظهر يشير ولو تلميحا الى تلك البقاع المظلمة.

إن تماسك وعنف الشخصية السلطوية هو تماسك خارجي، تماسك إنتقامي وثأري في مواجهة الآخر. لكنه تماسك، مهما بدا سميكا، يخفي تحته ميلا للهروب من ذات لا

تحب الأسئلة، تكره مواجهة نفسها، لأنها تخشى أن ينكشف عريها، وضعفها. إنها باختصار شخصية مزدوجة أيضا، وليست صافية الإنسجام، كما تبدو من خارجها. وفي ظروف المجتمع العراقي، المتهم بإزدواج الشخصية، تكون هذه الشخصية مضاعفة الإزدواج. فهي تملك، مثل غيرها إزدواج الجماعة، بإعتبارها جزءا من كيان عام، لكنها تملك في الوقت عينه خصوصية إزدواجية محصورة بها، ومقصورة عليها. فهي شخصية مركبة في تناقضاتها وإزدواجيتها، شخصية ملتوية، لذلك تبدو أحيانا بليدة الى حد لا يصدق، أو ماهرة شديدة المهارة في درجة خبثها.

ليس من اليسير سبر أغوار هذه الشخصية، بسبب صفة عدم البوح التي تلازمها. لكن بعض ممارسي الأدب الموالين للسلطة، بحكم وظيفتهم الأدبية، يكونون أكثر من غيرهم عرضة لتسريب بعض عناصر هذه المناطق الخفية الى الخارج. وربما نجد ذلك عند الشعراء أكثر من غيرهم. فعند قراءة قصيدة «روتردام» من ديوان «الزوال» لسامي مهدي نصاب بدهشة كبيرة، حينما نواجه الكلمات الواضحة الدقيقة، المنطقية، والعاقلة، التي رسم بها سامي المدينة وهي تواجه قنابل الحرب العالمية الثانية:

«علقت رائحة النفط/ بريح الحرب/ وانبثت على الأرض/ وفي البحر السموم./ ورغا الساحل/ والناس يدرون وما يدرون:/ هل أوقفت الحرب،/ أم استأنفها التجار،/ والميناء ملغوم بما فيه/ ومن فيه/ وفي كل رصيف ثم باب للجحيم.» من يقرأ هذه القصيدة يحار كيف لم يلتفت سامي مهدي صاحب هذه البصيرة الى المشهد المحيط به، الى آبار النفط وقوافل النفط البحرية والبرية التي تمر من أمام بيته ذاهبة الى أرصدة محددة، والأكثر من هذا كيف لم ير بوابات الجحيم المفتوحة على وطنه؟ ذلك التناقض جزء أساسي من إزدواج هذه الشخصية، فهي ليست شخصية جاهلة بذاتها فحسب، بل هي شخصية حمقاء أيضا.

إن إتصاف هذه الشخصية بالصلابة والتماسك حينما تواجه الآخر: العدو، جعل من الصعب إيجاد مواطن ينسل المرء منها لرؤية ما تحت الصدفة القاسية، التي تغلف ذات رجل السلطة. ولهذا السبب كانت فترة أواسط السبعينيّات، هي الفترة الوحيدة، التي تسرب منها شيء من ضعف هذه الشخصية الداخلي، وشيئا من حيرتها. وسبب ذلك يعود الى أن هذه الشخصية كانت مطمئنة الى مصيرها العام، مصيرها البعثي. فالسلطة قد وطدت أقدامها آنذاك، وأضحى التنافس مع الخصوم سهلا. فهو تنافس مع فرقاء معروفين للسلطة جيدا بضعفهم، وتدرك السلطة حجم مقدرتها على سحقهم بيسر متى أرادت. لذلك استرخت مؤقتا الشخصية السلطوية - الثقافية على وجه

التحديد، التي كانت وجه الحزب الدعائي واللفظي والتحاوري- وسمحت من دون وعي بخروج بعض من عصيرها أو عصارتها الداخلية الى الخارج، الى النور. وعند تأمل هذه العصارة نجدها شيئا محيرا في درجة إلتباسه، وفي درجة تعقيده، وفي درجة رخاوته، وقلقه، الذي طالما جرى إخفاؤه تحت الجلد السميك للقسوة، الموجهة الى الآخر. ففي فترة الجبهة الوطنية كان البعث قد وقع في تناقض جديد مع نفسه. فقد إطمأن الى أن القوى الخارجية، التي يظهر دائما تماسكه حينما يكون في مواجهتها، جرى إنهاكها إنهاكا مميتا؛ لكن خطرا موهوما، أو صحيحا، بدأ يتعاظم من داخل كيان الجماعة البعثية ذاتها. ونشأت بفعل هذا ظاهرة غريبة، فكلما جرى سحق الخطر الخارجي أكثر، إشتد الخوف من ظهور الخطر من الداخل، الذي تحول في النهاية، في مرحلة تصفية كل القوى الخارجية، الى خطر دائم، بل الى خطر يومي، ثم استحال الى ما يشبه الكابوس، وصلت ظلاله حتى الى غرف نوم أعلى رجل في قيادة السلطة. وقد تعمق كابوس الخطر هذا الى الحد الذي بدأ جهاز السلطة نفسه يقوم باصطناعه إصطناعا - مضطرا- بفعل الخشية أو التخمين أو التطير أو زيادة في الحذر. لقد أصبح الخطر الداخلي، موهوما أو حقيقيا، هو العدو المباشر لجهاز السلطة. لذلك كانت فترات الحروب بالنسبة للقيادة السياسية، رغم ما تنطوي عليه من أخطار وقسوة، فترة هدنه نفسية عند القيادة البعثية، لأنها فترات يجري فيها إعداد الشخصية الوطنية والبعثية على وجه خاص لمواجه خصم خارجي. أي أنها فترة للتلاؤم مع الجوهر العنفي، حيث تتحد الرغبات الشريرة بالفعل الدموي، محققة توازنا نفسيا، وتعايشا مؤقتا مع الذات. فهي فترة إنفراج نفسي نسبية. إن الحرب بالنسبة للنظام ليست فقط وسيلة لإدارة السلطة، بل هي أيضا عنصر للإستقرار النفسي، وعنصر لتوجيه الشخصية السلطوية نحو طبيعتها المألوفة: ممارسها عنفها الخارجي، والتعبير عن مكنوناتها الداخلية باظهار الوحدة في مواجهة الخطر العام: العدو. هذه اللعبة النفسية المعقدة، الصراع بين عدم اليقين وبين التماسك الظاهري، بين العدو الخارجي المصنوع والعدو الداخلي المتحتمل والمتخيل طبعت شخصية البعثي، وجعلت منه كائنا شديد التعقيد، كائنا مغلَفا، متعدد الرؤوس. حينما نتأمل قصيدة «المصعد» من ديوان «الزوال» لسامي مهدي،، وهي قصيدة مكتوبة في زمن معقد: استرخاء نفسي بعد الإنتصار على الأعداء الخارجيين، وقلق داخلي بسبب أن الخطر أخذ يُنظر اليه على أنه عنصر داخلي، وبين الإطمئنان والقلق الخفي ظهرت أسئلة معقدة، وصور غريبة، تستحق المعاينة:

«صاعد أنا،/ أو نازل./ لست أدري./ فما بين حدين من ظلمة وفراغ/ يعلقني

مصعد لا قرار له/ بينما يقف الآخرون،/ هنا وهنا/ على ريبة/ في انتظاري.». ذلك المصعد العجيب هو مصعد البعث، مصعدهم الروحي الداخلي، تناقضهم وحيرتهم وريبتهم. هو دورة الحياة الغامضة حينما تصعد وتنزل، من دون استقرار، طالعة هابطة بين ظلمة وفراغ. (سامي مهدي – الأعمال الشعرية الكاملة – دار الشؤون الثقافية – ص٢٣٨)

لقد كتبت هذه القصيدة عام ١٩٧٨، وجرى تفسيرها، حينها، بما يوافق مناخ تلك الحقبة. لكننا نعيد هنا النظر، عن قصد، في هذه الكلمات من زاوية جديدة، لها تأويلاتها الخاصة، ومثلها سنفعل مع النصوص الأخرى، من أجل إعادة رسم صورة جديدة للشخصية السلطوية الخفية، التي جرى طويلا التستر عليها. إن القصدية في هذا البحث ليست عنصرا ضارا، بل هي وسيلة للتسلل الى جذور الشر الخفية، ومحاولة لتتبعها حتى قرارها. لذلك، فمهما بدا الشاعر هنا مراقبا، في وصفه للمصعد، ومهما كان مخادعا بعرضه للمشهد عن طريق ضمير المتكلم، كنوع من الجرأة، المحسوبة، الهادفة الى إبعاد عين القارئ عن الذات الحقيقية، الكامنة خلف المصعد، إلا أن القصيدة تعبر عن حساسية خاصة لدى الشاعر تجاه مشاهد الصعود والنزول، التي هي مشاهد دوران المصير الغامض لرجال السلطة، المحاطين بالريبة. إنه وصف لمصعد البعث الداخلي، مصعد الروح المسورة بالقسوة العبثية. المصعد الكامن في ذات الشاعر.

وسامي مهدي هو أكثر الشعراء البعثيين قربا من منطقة الشعر، بسبب طبيعته الخاصة، الميالة الى الوسوسة. حتى أننا نجد تأثيره الفني قويا على شعراء كثيرين من جيل الثمانينيّات العراقي، بسبب إنغلاق الثقافة العراقية، وبحكم عقلية السيطرة والنفاق الروحي، لذلك ظهرت نسخ مستوحاة من نمط (قصائد) سامي مهدي، رغم أنه شاعر متفرد جدا، لا يتيح شخصه (وضعه الرسمي والثقافي وتجربته، إضافة الى موهبته الشعرية) لأحد أن يكون نسخة منه، حتى وإن كانت مزورة. فهو من الشخصيات التي يستحيل تزويرها، بسبب شدة خصوصيتها، في حين أننا نجد بيسر نسخا من حميد سعيد، وربما وجدنا أيضا في بعض شعراء الثمانينيّات وحدة هجينة من تلاقح حميد سعيد وسامي مهدي. فحينما كتب سامي مهدي قصيدة «الشهيد يكتب لامرأته» ١٩٨٩، من ديوان «أوراق الزوال»، وهي قصيدة تأخذ فكرتها العامة من أدب المقاومة البلغارية، فابتساروف على وجه التحديد، انتشرت حتى في مجال القصة شخصية الشهيد الذي يعود الى بيته. وحينما كتب سامي مهدي قصيدة «البيت» من ديوان الأسئلة، وهي من قصائد الأيام الأخير للتحالف مع الشيوعيين، وفيها يظهر الميل

«الديمقراطي»، والصور التي تقاس وفق نظرية «المعادل الموضوعي»، وما يتعلق بها من رموز مصنوعة، ظهرت نسخ محورة عن هذه القصيدة في أوقات مختلفة: «رسم الطفل بيتا/ وأنشأ للبيت مدخنة/ وتأملها/ (كان ينقصها حزمة من دخان)/ فأطلق منه دخانا،/ دخانا كثيفا../(اذن هاهو البيت)/ (لا!) / فتوقف ثانية وتأمل.../(لم يكتمل البيت../ لابد له من شجرة حوله/ وسياج،/ قالت له طفلة:/ واسع وجميل هو البيت../ لولا السياج.» كتبت القصيدة في باريس ١٩٧٧/٩/٣ (سامي مهدي - الأعمال الشعرية - ص١٦٦).

وسامي مهدي شخصية شعرية تقف في تعاكس تام مع شخصية حميد سعيد، التي تدمن الإعتماد على النظر الى الخارج (خارج ذاته)، وعلو الصوت، ورسم صور خارجية لما هو خارج، والتصنع اللغوي، الذي هو خارج أيضا. بينما يميل سامي نحو الباطن. لكن باطنه ليس تأمليا، فهو يعجز في أحوال كثيرة عن التأمل ويلجأ الى الوساوس. فهناك حوار داخلي في سطوره يشبه همسات الشياطين، تجعل قارئه يخال أن إبليسا صغيرا يلبد في روح الشاعر، يحاوره. لذلك يبدو خارجه متناقضا مع داخله ذي الغلاف الرخو. لكنه على الضد من حميد سعيد يغلف داخله بطبقة من التماسك الخاص، تشبه الثقة المطلقة، أو اليقين بشيء قوي جدا يقع خارجة، ممثلا في جبروت البعث، الذي هو درعه الخارجي. لذلك تبدو قسوته (وهي كذلك في حقيقتها) أميل الى الخبث، قياسا بقسوة حميد سعيد المصوته، التي تبدو أكثر قربا الى الإجهار باستخدام القوة أو التهديد.

«حروف مبعثرة/ كلمات مخاتلة/ جمل ناقصه/ صحف وترتها عناوينها../ وعناوين موتورة../ ونصوص معبأة بالحوامض واللعنات/ وكتب كالتوابيت/ مكتوبة للخراتيت/ تداخل السموم/ لا شجر شقيق/ ولا قمر في الطريق/ رجال من غبار.. يحترفون الخطابة/ لأمثالهم في المسارح الرخيصة.. وطن/ ولأمثالهم تكتب النصوص الردئية/ شغب ميت.. وموت قميء/ حنجرة من رصاص رديء» من قصيدةا لطواويس» من ديوان مملكة عبدالله ص١٠١

«فالذين استبدلوا وطنا.. بمقاهي البلاد الكئيبة/ واستبدلوا رحما طيبا.. بصناديق موحشة/ والرطب الجني.. بفاكهة مرة/ والعراق.. بالشعارات/ لي معهم كلام/ لو ينفع الكلام؟»

هكذا يتحاور حميد سعيد مع خصومه الثقافيين.

بيد أن كليهما، سامي وحميد، يعتمدان بشكل مشترك، وعلى نحو واحد، على مشاعر شريرة وعدوانية في جوهرها موجهة ضد الآخر، كل آخر يقف خارج محميتهما البعثية

الخاصة. ولهذا السبب أيضا نجد حميد سعيد، بإعتباره أميل الى الخارج في مجال التعبير، يستند في قوته على شخصيات ذات بأس مثل صدام حسين وميشيل عفلق، وهذا ما نجده في قصائد «الضمير» من ديوان «مملكة عبدالله، و«بستان عبدالله» من ديوان «طفولة الماء»»، وهو إعتماد فيه خطورة محسوبة، لكنه، على أي حال - رهان على أقوى الخيول وأطولها عمرا في النهاية. بينما يميل سامي مهدي الى محاورة أناس أقل شأناً، لا يستمد منهم قوته الشخصية، بل الشعرية، آخذا منهم جانبية الشعر ومتعة وفائدة المحاورة، مثل محمد عفيفي مطر، وخالد على مصطفى، وياسين النصير، وسعدي يوسف وغيرهم. عدا ذلك فحميد سعيد شاعر مصنوع، بينما سامي مهدي شاعر لا يعيبه سوى طول مزاولته للعبة الشر.

إن شدة إلتباس الشخصية البعثية تكشفها قصيدة للشاعر سامي مهدي من المرحلة نفسها، ونعني بها قصيدة «مرثية لرجل مات في حينه» من ديوان «الزوال»:

«مت قبل الأوان وبعد الأوان./ وافتقدناك حين هممنا جميعا بشتمك../ لا../ ليس في الأمر إلا مفارقة كنت سيدها،/ وهو الاعتراف/ فلو لم تمت/ لقتلناك من حنق/ وانقلبنا لنثأر من بغضنا لك /فالخوف متصل بيننا/ والخيارات ملغومة/ وسواء لدينا/ التعلل بالحب/ أو بالجنون»

إن هذا الإضطراب النفسي، أو هذا البحث الصعب عن خلافات داخلية مفهومة وغير مفهومة، مدركة وغامضة، هو ضرب من التدريب الشاذ على تأمل حركة الأشياء المتعادية في الروح، وهو إنعكاس جدي لإضطراب عناصر الواقع، الذي يعيش فيه الشاعر. إنه صورة داخلية معقدة للصراعات العامة الدائرة في جسد الجماعة الظالمة نفسها. فرغم طول سنوات حكم البعث إلا أنه لم يستقر عند مستقر، ولم يجد محطة طويلة للإستراحة، ولو مؤقتة. أما الرقاب فلا تعرف على أي كتف عليها أن تقف، لكي تظل واقفة. إن البعثيين ممتحنون بلعنتهم بنفس القدر الذي أمتحن بهم ضحاياهم.

وفي قصيدة «كبرياء» يقدم لنا سامي مهدي نموذجا داخليا فريدا، شديد الإلتباس والغموض والشذوذ، يصعب على المرء تلمس نهاية أو بداية الخيط في لعبة تناقض وصراع المشاعر فيه، والتي هي تعبير جدي عن لعبه التناقضات الداخلية، التي تعتمل في روح الشخصية والشريحة السياسية التي يمثلها:

«لن أقول : أغثني./ واذا ما غضبتَ، فلن أتقبلك لتصفح عني/ فالقليل الذي بقى الآن مني كثير،/ فخذ ما تشاء ودعني.» (من ديوان «الأسئلة» ص ٢٣٢)

إن سامي مهدي، كحميد سعيد، وكغيرهم من رموز السلطة، يدركون أن جهاز الموت

لا يحسن قراءة الشعر، وحتى لو قرأ نبوآت سامي مهدي النفسية المعقدة، فإنه لن يتمكن من فهم جوهرها المَرَضيّ، لكنه دون شك سيقوم دون إبطاء بتلبية رغبة الشاعر بسلبه آخر ما لديه، طوعا أو كرها.

ذلك هو القانون الوحيد المفهوم في شريعة البعث المحيرة والبشعة: الاستيلاء على كل شيء، كل شيء بدون استثناء. فلم تبق السلطة لأحد شيئا، لقد جردتهم حتى من أكفانهم.

٤- طبقات الرقباء

طوال عقود خضع النص الإبداعي وسيظل يخضع لسلطة الرقيب الصارمة. لذلك سنقوم، في هذا الجزء من موضوعنا، بزيارة قصيرة الى بيت الرقيب العراقي، هدفها مراقبته والتلصص عليه.

سمي قانون المطبوعات العراقي، المعمول به في زمن البعث، باسم القانون رقم ٢٠٦ لعام ١٩٦٨. وهو قانون مأخوذ، في جزئه الأعظم، من قانون سابق للمطبوعات ظهر في زمن حكومة عارف. وقد استمر هذا القانون فاعلا، وعمل به في أكثر فترات العراق البعثي «تعددية»! أي ما عرف بمرحلة الجبهة الوطنية. ولغرض التعرف على بعض أحكام هذا القانون، نعيد ترجمة بعض فقراته الرئيسية الى العربية.

المادة ١٦: يمنع في الصحف والمجلات نشر ما يلي:

١- أي مساس برئيس الجمهورية وأعضاء مجلس قيادة الثورة أو الجهات ذات الشأن المرتبطة بهم.

٢- أي مساس بالعلاقات العربية أو بالدول الصديقة.

٣- أي مساس بالثورة وايديولوجيتها، والجمهورية ومؤسساتها، والأفكار والتصرفات التي تنشر الدعاية الامبريالية، والانفصالية، والرجعية والمناطقية والصهيونية والنازية، والهادفة الى زعزعة الأمن الداخلي والخارجي.

٤- الدعوة الى إرتكاب الجرائم والأفعال التي تمس بهيبة الدولة.

٥- الدعوة الى العداء والصدام بين أبناء الشعب لأسباب دينية أو لأغراض تسبب المساس بالوحدة الوطنية.

٦- الإساءة الى الأديان الموجودة في العراق.

٧- الإساءة الى الأخلاق العامة والشخصية.

(العراق ، البلد العربي الحديث - دار نشر بان - ١٩٩٧- ص٢٣٤)

ومما لا شك فيه أن الفقرات الأولى والثانية والثالثة والرابعة، والخامسة الى حد ما، تشبه سلة الحواة، حيث يمكن أن يوضع فيها كل شيء. فنقد رئيس الجمهورية والحكومة ومجلس قيادة الثورة محرم، وكذلك نقد من يتولون مهام تابعة لهم. وهو تحريم لا يمكن قياس مساحته، أو وضع حدود له. وإذا كانت الفقرة الأولى تحرم «المساس» بالشخصيات، وهو تعبير قد يفسر بطرق متنوعة، تبدأ من مجرد الحديث عن الجهات

المذكورة الى الانتقاد، أو الحديث سلبا، أو التجريح، فإن الفقرة الثالثة تحرم النقد السياسي، إذا لم يكن مطابقا لآيديولوجية وسياسة حزب البعث، أو إذا لم يكن يخدم أغراضها. إضافة الى ذلك فالنقد محرم اذا كان موجها لدول عربية أو صديقة. وتحت هذا الباب يمكن أن يمنع أي نص فيه نقد للهند أو الأردن أو موريتانيا أو بنغلاديش مثلا. وتحت الفقرة الثالثة يمكن منع أي فكرة لا تتماشى مع الاتجاه البعثي، ومع الأخلاق البعثية أيضا. فمن الممكن أن يكون مقال مؤيد للسراويل «الشارلستون» أو تطويل الشعر منافيا للأخلاق العامة، في تقدير خير الله طلفاح.

وعلى الرغم من تلك الجوانب السيئة في القانون المذكور، إلا أنه من حيث الجوهر لا يختلف كثيرا عن غيره من قوانين الرقابة في الدول العربية والدول المتخلفة. وقد يجد بعضهم في حرية النشر في العراق مكانا رحيبا، قياسا بغيره من الأماكن، التي تحكمها قوانين رقابة للمطبوعات أكثر تشددا. فإلى العراق مثلا التجأ لغرض النشر كتاب عرب كثيرون منعت كتبهم في بلدانهم. وتذكر المستشرقة السويدية مارينا ستاغ اسماء عدد منهم: الفريد فرج «حكاية الزمن الضائع» ١٩٧٧، جميل عطية «الحداد يليق بالاصدقاء» ١٩٧٦، وسليمان فياض «أصوات» ١٩٧٢، ويوسف القعيد «حكايات الزمن الجريح» ١٩٨٠، ويحيى الطاهر عبد الله «الدف والصندوق» ١٩٧٤و«حكاية للأمير حتى ينام» ١٩٧٨ (مارينا ستاغ - حدود حرية التعبير- دار شرقيات - ص٩٨)

ولا يخص هذا الأمر الكتاب العرب وحدهم، فالكتاب العراقيون أيضا وجدوا مساحة مقبولة للنشر، ضمن إطار القانون المذكور وفي حدوده. ويستطيع المرء ذكر اسماء لعشرات الكتب لكتاب غير بعثيين ومستقلين، أو كتاب لا يخضعون لاتجاه سياسي محدد، أو لكتاب لم تتبلور آنذاك مواقفهم السياسية المعادية للسلطة بشكل واضح، كما هو الحال مع مجموعة القاص جنان جاسم حلاوي «عرائس البحر»، التي صدرت عن وزارة الثقافة عام ١٩٨١. وقد حاول بعض الكتاب إيجاد ذرائع تبرر صدور هذه المجموعة من قبل حكومة ظالمة. فقد علل الأمر بأن القاص «هيئ له ان (يدس) مجموعته عرائس البحر بين يدي لجنة النشر بطرق ملتوية ووساطات، تفاديا من الوقوع على حقيقته المناوئة الناقمة، المتوعدة للسائد، أكان ثقافيا أو سياسيا أو أخلاقيا» (الثقافة الجديدة - العدد ٣/٢٦- ١٩٩٥). وفي حقيقة الأمر لم تكن قصص المجموعة المذكورة تحمل توعدا ثقافيا وسياسيا للسائد، أو تحمل نقمة ما على الواقع السياسي، لأنها لم تكن «تمس » بموضوعاتها ومعالجاتها ذلك. لذلك فهي عمل أدبي لا يحتاج الى تبرير خاص لكي يوجد أو ينشر. فالتعارض مع السائد ظهر في قصص جنان اللاحقة. وربما

كانت تجربة العيش خلال السنوات القاسية تلك، وسط الناس، هي التي أمدت جنان جاسم بمخزونات حية، جعلته يكون أحد قلة من الكتاب المميزين، الذين كتبوا نصا معاديا للحرب يجمع بين جودة البناء وإنسانية وجدية المعالجة.

كما أصدرت وزارة الثقافة والإعلام مجموعة قصصية بعنوان «زهور في يد المومياء» للقاص ابراهيم أحمد في أواخر عام ١٩٧٩، في الوقت الذي كان الشيوعيون يقفون رسميا خارج التحالف مع البعث. وقد أوضح القاص ابراهيم أحمد هذا الأمر غير مرة، معللا إياه بأن الرقابة حذفت بعض نصوص المجموعة وكلماتها. ولكن ذلك لا يغير من أن صدور المجموعة من قبل وزارة الثقافة جاء في وقت كان الحزب الشيوعي قد تحول، ولو لفظيا، من خلال عدد من البيانات، باتجاه المعارضة.

إن صناعة مواقف صِدام مع سلطة الرقابة أخذت تتفشى تفشيا مزعجا في السنوات الأخيرة، فأصبحنا نسمع بوجود كتاب يمررون نصوصهم المعادية للحرب على الرقيب في جريدة القادسية وحراس الوطن، وهم في الوقت ذاته يتلقون جائزة القائد والحرب. ومثل هذه الخيالات المثقلة بالخطايا لا تقود فقط الى صناعة أكاذيب وأوهام جديدة، تعب الناس من ثقلها وطولها، وانما تزكي أيضا، بقصد أو من غير قصد، جهاز القمع نفسه، حيث تظهره بمظهر المتسامح، أو الغافل على أقل تقدير.

ومن أمثلة هذا ما يؤكده الروائي جاسم الرصيف، حينما يقول بأنه «اعتقل في نسيان ١٩٩٤ من قبل السلطة بتهمة التهجم والتحريض ضدها»، وأن روايته «حجابات الجحيم» عدها الشرطي (المحقق في جهاز الأمن) وثيقة إدانة ضدي» (الواح - العدد ٢٠٠٠- ص ٢٢) . ولكن الكاتب لا يوضح لنا لماذا أضحت «حجابات الجحيم» تستدعي الاعتقال عام ١٩٩٤، في الوقت الذي فازت بالجائزة الأولى في مسابقة قادسية صدام عام ١٩٨٨؟ أكان الشرطي أكثر رحمة آنذاك؟ أكانت رقابة القادسية حقا تجيز روايات معادية، بل وتمنحها أعلى جائزة؟ أيعني هذا أن السلطة كانت أكثر ديمقراطية مما هي عليه الآن. ألهذا السبب لم يتخذ البعض موقفا معارضا لها آنذاك؟

أما عدنان الصائغ فيؤرخ تأليف كتابه «نشيد أوروك» بين عام ١٩٨٤- ١٩٩٦، ومن بين أماكن كتابته: معسكرات وسجون واصطبلات. ويوضح أنه «رمي لمدة عام ونصف في اصطبل!» (الدستورية - العدد ٢٤- فبراير ١٩٩٧). لكنه يعدل عن ذلك في مجلة «الوطن العربي» فيقول «بعد ان منعت كتاباتي في العراق على أثر صدور ديواني «تحت سماء غريبة» في لندن العام ١٩٩٤ حينما رأت فيه السلطات العراقية تهكما وتهجما على شخصية ديكتاتور بلدي، لم استسلم للتهديدات والملاحقات فكتبت هذا النشيد ردا على

سياسة القمع والارهاب. وقد نلت الجائزة العالمية بسبب كتاباتي المعادية للدكتاتورية، واعتقد انها ستسلط الضوء على كثير من المشاكل التي يعاني منها الأديب العراقي في الداخل والخارج...»!! (الوطن العربي- العدد ١٠٤١- ١٤/٢/١٩٩٧)

ومثل هذا يؤكده أيضا عبد الستار ناصر ويفتخر به علنا بعد خروجه من العراق: «انه دائما ممنوع من الكتابة، لكنه دائما (يحتال) على الرقابة» (الدستورية - العدد ٢١- ديسمبر ١٩٩٦). وقد دفعتنا هذه المواقف الى الإكثار من نصوص الكتاب المذكورين في استشهاداتنا، لكي تكون الصورة وافية وتحمل قدرا مقبولا من الإقناع لهم وللقارئ.

ولكن، رغم ذلك كله، فلا أحد يستطيع إنكار دور الرقيب المتزمت في العراق. فحتى الصائغ نفسه ينسى ما قاله قبل قليل ويؤكد ما يخالفه تماما في مكان آخر، مؤكدا أن الرقيب الثقافي في العراق على درجة من القسوة تفوق الخيال: «ولمع في عيني - فجأة وجه صديقي الشاعر علي الرماحي الذي غيبه النظام في سجونه السرية منذ عام ١٩٧٩ وحتى الآن، لمجرد كتابته قصيدة عن مصرع الحسين على يد عبيد الله بن زياد شم منها المخبرون خيطا رفيعا من الشتيمة للنظام وتتالت الوجوه: ضرغام هاشم، عزيز السيد جاسم، حسن مطلك، حاكم محمد، حميد الزيدي» (مجلة تموز - العدد ١٥- ٢٠٠٠)

وهذه الصورة المخيفة تتعارض تعارضا مطلقا مع الادعاء بوجود بارقة ولو ضئيلة مسموح بها من النقد أو بارقة على وجود معارضة ثقافية. بيد أن مثل هذه الصور الخيالية بدأت تكثر في الآونة الأخيرة - نخشى أن تتحول الى ظاهرة، ونخشى أن تكون ظاهرة منظمة ومخططة - في حملة واسعة لتزوير تاريخ الأدب الحكومي، الرسمي، بعد أن تم تزوير تاريخ الشعب خلال العقود المنصرمة. ومن هذا الضرب من التكريم الخفي للسلطة ما أخذ يتسرب في النصوص المطبوعة حديثا، ومثل هذا نجده في مجموعة القاص فاتح عبد السلام «حليب الثيران» الصادرة عام ١٩٩٩، حيث يؤرخ القاص قصة «بريد الحرب» بعام ١٩٨٩. وهي قصة تتحدث عن مجند يبعث الى زوجته برسائل تجاهر بعدائها للسلطة. وهنا يجد القارئ نفسه أمام تلفيق مزدوج، أمام شخصية قصصية ملفقة، إذ لا يوجد كائن يتمتع بذرة عقل أو كرامة في العراق يستطيع إرسال رسائل ناقدة للسلطة الى زوجته من الجبهة. وفي عين الوقت يجد القارئ نفسه أمام فعل ثقافي ملفق، فلا يوجد كاتب يوازي تلك الشخصية في العته، إلا كاتب يجرؤ على كتابة قصة من هذا الضرب وهو يجلس في حضن السلطة! إن شطحات أدبية من هذا النوع، وهي تحاول إضفاء البراءة على أصحابها ومدهم بأقدمية النضال - وهو أمر لم يطالبهم به أحد - فإنها من زاوية أخرى تقوم من حيث تدري أو لا تدري بتقديم مديح مباشر للسلطة. فهم

يرسمون صورة لسلطة تُؤمّن، ولو بالخفاء، لكتابها ولشخصياتهم الفنية حق النقد وحق الكتابة المعارضة. مثل هذه اللمحات أخذنا نراها تتكرر، وأخذنا نرى نصوصا، بل حتى شخصيات وسيرا، «تمنتج» وتُعدل وتسوى لكي تكون وافية في أغراضها، معدة لأن تكون تاريخا جديدا لإرهاب وتزوير ثقافي جديد، علينا أن نترقب إطلالته في يوم جميل من أيامنا القادمة.

ومن جراء التبريرات الكثيرة، وبعضها تبريرات نفسية، وليست ثقافية أو سياسية، اضطر بعض الأدباء الى رسم صورة خالبة للأديب العراقي، يحسده عليها حتى الكتاب الذين يعيشون في أعرق النظم الديمقراطية. يقول عدنان الصائغ جوابا عن سؤال يتعلق باضطرار الكتاب ممن يعيشون تحت هيمنة السلطة ومؤسساتها الى ارضاء السلطة، في سبيل سلامة رؤوسهم: «اذهب الى العراق الآن وعش بين أدبائه ومثقفيه وتفحص نتاجهم الحقيقي تجد عكس هذا الرأي تماما، ولا أسمي أحدا خوفا عليهم، لكنهم موجودون في كل مكان من أرض العراق تماما مثل قامات النخيل السامقة ورفيف زهور النرجس» (الوفاق- العدد ٢٧٠- ١٩ حزيران ١٩٩٧)

لكن الصائغ ينسى مرة أخرى كالعادة، لكثرة ما يقول، فيذكر في مكان آخر: «ان وزير الثقافة والاعلام لطيف نصيف جاسم ذات مهرجان اعلامي شهير «المربد» قال غاضبا كلمته الأكثر شهرة: استطيع أن أشحن لكم لوري شعراء، حين أخبروه ان الشاعر علي الحلي اعتذر عن تلبية الدعوة لتعبه الصحي» (تموز- العدد ١٥- ٢٠٠٠- ص ٤٥). فالشاعر العراقي، هو الشاعر الوحيد في التاريخ، الذي لا يحق له أن يصاب بوعكة صحية!

لقد تمادى البعض فشرع يرسم صورا شبحية لمعارضة ثقافية خفية كانت تعمل داخل العراق، كما يصور خيال د. محسن الموسوي، كما يقول هو في مذكراته عن عزيز السيد جاسم. وحاول آخرون اعطاء أدلة وحجج على وجود هذه المعارضة كما يقول عدنان الصائغ، بدون خشية على أحد من الأذى هذه المرة: «كما ان بعضا من نصوص الداخل استطاعت مراوغة الرقيب والتعبير بجرأة عن أفكارها أكثر أحيانا من بعض النصوص التي تعيش بحبوحة الحرية». وهنا نجد أن معارضة الداخل الثقافية أصبحت أكثر جرأة حتى من معارضة الخارج!! ولا نريد هنا أن نسأل: كيف؟ لكننا سنكتفي بالقول: لماذا؟ ونعني لماذا أضحت بعض نصوص الداخل أكثر جرأة من نصوص الخارج؟ أهو تسامح من السلطة، أم غفلة أم هو صراع أجنحة، أم ديمقراطية ثقافية، أم ماذا؟ (تموز - العدد ١٤- ٢٠٠١)

وما هو محير في الأمر، أن ظاهرة تزيين وجه الرقيب أخذت تظهر بقوة، في الوقت الذي أخذت فيه الوجوه الرسمية المؤيدة لسلطة القمع نفسها، تحاول ابدال اقنعتها، وايجاد تبريرات مقنعة، للتنصل من مسؤولية الكارثة الروحية التي يعيشها الشعب. لهذا نجد جواد الحطاب يعترف بوجود ثقافتين، ثقافة تمثل السلطة وأخرى تمثل الشعب. وفي هذا الاعتراف ينشأ لأول مرة انفصال بين الشعب والسلطة، بعد أن كانت السلطة هي الشعب والشعب هو السلطة في أدبيات البعث طوال العقود الثلاثة المنصرمة. يقول جواد الحطاب، في العدد الأول من جريدة «الزمن» الصادرة في بغداد: «هناك دائما في حياة الشعوب ثقافة مؤسسة وثقافة شعب. ودائما ثقافة الشعب تسبق ثقافة المؤسسة، لحيويتها وعفويتها وقربها من الشارع» (الشرق الأوسط - العدد ٧٨٢٠- ٢٦/٤/٢٠٠٠). وما هو ملفت هنا ليس التأكيد على انفصال ثقافة الشعب عن ثقافة السلطة، بل كون ثقافة الشعب سباقة على ثقافة المؤسسة. بيد أن جواد الحطاب لا ينسى أن يذكرنا بالفقرات الأولى والثانية والثالثة من قانون رقابة المطبوعات، حينما يؤكد على «ثوابت لا يمكن (المساس) بها، هي وحدة التراب، ومحبة القائد، واحترام المعتقد الديني بعيدا عن الطائفية والتعصب وكل ما عدا ذلك يمكن الاختلاف فيه».

لقد وصف القاص فيصل عبد الحسن هذا المشهد المتناقض بدقة بالغة حينما قال واصفا تجربة كتاب الحرب: «لم نكتب إلا ما عشناه حقا». وهو يعني بذلك أن ما كتبه في رواياته هو جزء مما عاشه في الواقع. وهذا أمر لا يخلو من الصحة في كثير من جوانبه. فهم حقا قد كتبوا عن واقع شاهدوه وسجلوه، وهي أمور لا ينكرها عليهم أحد. ولكن ما ينكر عليهم أنهم لم يروا الوجه البشع للواقع، لم يروا جانبه المدمر لروح الانسان. كانوا يتحدثون عن الوجه الآخر للسعادة، «السعادة السوداء»، على حد تعبير ريمارك. فقد كان جندي جاسم الرصيف ينزل الى حلبة الرقص حالما تتوقف الشاحنة المتوجهة الى قلب المعركة، وكان عريفه يهزج حالما تدمدم المدافع. ومثل هذا المزاج والتكوين النفسي لا يشي، ولو خفية، بما قاله فيصل عبد الحسن في موضع آخر، متحدثا عن تجربته الشخصية، لا عن تجربة جنوده: «تركوني جنديا في خنادق القتال، وهذا يشرفني!!! (لماذا يشرفك!)، فقد رافقت أبناء وطني في تلك المحنة المريرة، وكان الايرانيون يريدون قتلنا من الخطوط المواجهة لنا، وفرق الاعدام خلفنا، وحزب النظام يهدد في المدن التي نسكنها بالانتقام من أهلنا في حالة الفرار...» (ألواح - العدد ٧ - ٢٠٠٠).

إن من الجنون مطالبة كاتب عراقي يعيش في الداخل بالكتابة عن فرق الاعدام أو فرق التنكيل بالأهالي. ذلك سخف وتفاهة. لكننا لم نر في الوقت نفسه ظلالا، ولو باهتة، لتلك

الفرق. لم نعثر على بقع مجهرية من الخوف من تلك الفرق مرتسمة على قلوب وملامح أولئك البؤس المقادين، على مدار عقدين من الزمان، الى ساحات الحرب والموت. لم نلمس بصيصا ضئيلا من ذلك على الإطلاق، فحتى الموتى كنا نراهم يبتسمون أو يعودون الى بيوتهم للتلصص على ذويهم الأحياء، الذين زغردوا حينما جيء بجثثهم ممزقة. وحتى الجثث التي ملأت الجبهات، والتي أخذت تظهر في نهاية الحرب لم ترافقها أسئلة. كانت في الغالب جثثا صامتة صمت الحجر الأصم. كانت تلك الصور الصامتة، أو العاطفية، خطوة ضرورية للاقتراب من الموت، لكنها كانت تعتاش على الموتى أكثر مما كانت تدين الموت أو تقف ضده. كانت، في الأعم، مشاهد ميتة عن بشر ميتين. وذلك ما أعنيه بالوجه الآخر للمأساة.

فأين نجد ظلال فرق الاعدام وفرق التنكيل، بل أين الموتى في هذا النص، لشاعر نحترم سعيه لأن يكون مناكدا للعرفاء؟!

«الشعراء الشعبيون/ بحدائقهم وبيارقهم وحرائقهم/ ذهبوا للجبهة في البصرة/ يصحبهم قمر طفل من منطقة العشار/ وهناك اعتنقوا شهبا/ ما تقبل تذوي/ وأغاروا بالأشعار/ الشعراء الشعبيون/ رسموا طبع الجوري فوق النار».

في رواية «صراخ النوارس» لمهدي عيسى الصقر، الصادرة عن دار الآداب ١٩٩٧، يتوصل القاص الى نتيجة عقلية تلخص بشكل دقيق الصلة التي تربط الفرد بمحيطه، وعملية انفصال التفكير عن الواقع، وانفصال الداخل عن الخارج في وعي شخصية الرواية الأساسية، الشاب الذي أورثه ابوه المعاق بسبب الأسر والحرب عطبا روحيا غير قابل للاصلاح: «رؤوس سود قليلة تطفو فوق سطح الماء، على مقربة من الشاطئ ومجموعة البيوت البيض، اعتدنا رؤيتها، أنا وأبي، تمتد على الجانب الآخر من البحيرة. كل شيء باق في مكانه، لم يتغير (في الظاهر على الأقل) ولكن اين ذهب يا ترى ذلك البهاء؟ أين ذهب ذلك الجمال الذي بهرني بروعته، أول مرة زرت فيها هذا المكان، وأنا صبي أرنو الى الدنيا بعين متفائلة! الله كم يتغير الخارج حين يتغير الداخل، كم يتغير حين يصيب العطب دواخلنا» (ص١٠٩). كان التفاؤل الحربي، التفاؤل بالبقاء الجميل، يخفي تحت قناعه العطب العظيم الذي أصاب الداخل. وهو الذي منع كثيرين من رؤية فرق الإعدام التي تجوب شوارع الوطن ليل نهار. فقد كان العطب روحيا قبل أن يكون فنيا، وتلك خلاصة مركزة لما نود الوصول اليه، في هذا الجزء والأجزاء السابقة من موضوعنا.

لكن ذلك كله لا يلغي على الاطلاق وجود مساحة خفية من الصدام مع الواقع تحدث لأسباب كثيرة، وعلى أسوء حال وأضعف الافتراضات بسبب كون السلطة نفسها غير

قادرة على تحمل حتى مريديها لو أبدوا شيئا ولو ضئيلا من الملال؛ كما ان ذلك لا يلغي كذلك وجود ذاكرة تسجل، رغم السلطة، بشاعة الواقع بطرق مختلفة. لكن ذلك لا يخص على الاطلاق الأدب الذي تتبناه السلطة أو الأدب الذي يقال ويكرم من على منابرها. فهذا الأدب ابن شرعي للمؤسسة، ابنها بشرها المؤكد، وخيرها المفتقد، إن وجد.

إن الأدب الحر يتمرد، وهو في العبودية، على سلطة الأسياد. يتمرد خفية وعلنا. وحينما تكون الحرب بضراوة وطول وعبثية الحرب العراقية الايرانية، فان مساحة هذا التمرد، يفترض أن تكون واسعة وفسيحة، لكن حروب السلطة العراقية، لا تسمح بذلك. فهي حربان، أو ربما عدد كبير من الحروب تجري في الوقت نفسه. حرب على الجبهات يموت فيها الناس جسديا ونفسيا، وحرب على الجبهة الداخلية تقتل فيها روح الانسان. فلا مساحة للتعبير عن المأساة إلا ما تتيحه السلطة، وتلك هي مساحة العبودية لا مساحة الحرية. إن حربا مدمرة كهذه لم تنتج أدبا يوازي سعتها وضراوتها، هذا ما يعترف به النظام نفسه. فكتاب الحرب، رغم جوائزهم والهبات الممنوحة لهم، لم يحصلوا على شهادة تقدير حقيقية، لا من جموع الشعب الصامتة ولا من المعادين لسلطة الحرب، لأن أدب الحرب كتب بمشاعر مغشوشة.

إن النظام، كسلطة كلية قاهرة، لا يتعامل مع الأدب بالقطعة، بل هو ككل نظام شمولي يتعامل مع الفرد كوحدة متكاملة، إما أن تُقبل أو لا تُقبل.

فالحرية الفنية، حرية الأديب المبدع، حرية فردية دائما طوال التاريخ البشري كله. وهي بهذا المعنى ليست جزءا من الحرية الجماعية. فالحرية الجماعية هي حرية القطيع، وليست حرية الفرد، الخالق، الفنان.

إن الحرية الفردية هي بدءا حرية ضمير، وليست حرية مكان. وهي حرية داخلية وليست حرية وسط خارجي. وهي حرية خاصة وليست شيئا عاما على الإطلاق. هي حرية تعمل لذاتها وبذاتها، ولا تحتاج الى رحيل في الوسط لكي توجد أو تتمدد أو تتمظهر. هي عناد روحي يستطيع المرء امتلاكه سواء كان حرا أو واقعا في الأسر. من أكثر إحساسا بالحرية، عزيز الحاج، سجين العهد الملكي، صاحب أطول إضراب عن الطعام (وقد قيل ما هو مخالف لذلك)، أم عزيز الحاج شبه الدبلوماسي، المغرد للسجان وهو خارج قفص العبودية المباشر؟

إن اختزال الحرية الفنية وجعلها ملحقا إضافيا تابعا للحرية العامة هو جزء من نظرية القطيع الشعبي، التي طالما تبنتها السلطة، والتي تدربت وتتلمذت وتثقفت عليها أجيال عديدة من الكتاب والفنانين العراقيين. ولفرط تغلغل وترسخ هذه المفاهيم البائسة

عن الحرية، الفنية خاصة، أصبح كثيرون يخلطون بين الحرية والعبودية. يخلطون بين الحرية والانسحاق الروحي. وأضحوا يحملون معهم عبوديتهم أينما حلوا أو ارتحلوا. أولئك هم الأبناء الشرعيون لفقدان الحرية، أبناء الحرية باعتبارها قدرا جماعيا، يتم التمتع به، كما تتمتع الظباء الجميلة البريئة بجرعة ماء وهي وسط القطيع، محاطة بالتماسيح من الأمام والوحوش الضارية من الخلف. إن حرية الفنان لا تشبه في أي حال من الأحوال حرية أجمل وأسعد أفراد القطيع، بل حتى أكثرهم حظا في العيش لأطول فترة ممكنة.

إن حرية مأخوذة من حرية الجموع، هي حرية إضافية، قد تهب المرء الأمان، ولذة الاستمتاع والتمتع الجماعي بالحرية، لكنها لا تخلق إرادة الإبداع ولا تفجر طاقاته. لأن الإبداع يأخذ حريته من مساحة الحرية الموجودة في الضمير، وهذا يأخذ طاقاته من جوهر تكوين الفرد النفسي والاجتماعي والأخلاقي. إن الحرية موقف مزدوج: موقف أخلاقي، وموقف نفسي، باتحادهما توجد الذات الحرة، وبغيابهما يبرز الفرد الجاهز لقبول الإذلال والعبودية. وفي هذا الجانب يكون المكان مجرد وسط خارجي، لا يغير كثيرا أو قليلا من جوهر الذات وموقفها من مسؤوليتها الأخلاقية. فقد تتغير أشكال التعبير عن العبودية، لكن جوهر العبودية والاذلال يبقى قابعا في الضمير. إن المكان عنصر خارجي، قد ننتج فيه الخير أو الشر. وسواء كنا في الداخل أو في الخارج فإن مقدرتنا على إنتاج الشر والخير ستظل مرهونة بموقفنا الأخلاقي من العالم، وبمقدار سلامة ضميرنا، بمقدار استعدادنا النفسي والاجتماعي. وبدون ذلك فإننا جميعا يمكن أن نكون مشاريع محتملة لتولي قيادة فرق الإعدام. وذلك ما يحاول النظام إثباته، وهو عين ما يحاول، للأسف الشديد، كثيرون ممن افلتوا من قبضته إثباته أيضا، إثباته عمليا، معيدين بذلك تكرار دورة الشر.

فكيف نفسر مثلا، إصرار كاتب مثل جاسم الرصيف على إعادة طباعة روايته العدوانية «خط أحمر»، وهو يقف على ساحل الحرية؟ ماذا يريد أن يقول لنا ولنفسه؟ أين هي الأخطاء والخطايا، وكيف تلمس؟

إن الواقع – كما يبدو – أكثر تعقيدا وقسوة من تبسيطات السلوك، التي ترددها ثقافة نواب العرفاء.

لذلك كان على الروائي جاسم الرصيف مثلا أن يختار واحدا من أمرين: إما جائزة قادسية صدام أو السجن. فلا يصح الجمع بينهما. وكذلك الأمر بالنسبة للآخرين جميعهم. فإما كتابة ما كتب أو الكتابة عن ظلال فرق الاعدام وتنكيل حزب النظام

بالعوائل. وقد اختار كتاب الحرب، الصورة التي لم تظهر فيها ظلال فرق الاعدام أو فرق التنكيل بالعوائل. فالواقع الذي تم تصويره في أدب الحرب واقع محتمل في بعض جوانبه، لكنه واقع لا يتعارض مع ما تريده السلطة. لأنه واقع لا يقترب من الرعب الاجتماعي والنفسي الذي يعيشه الأفراد والجماعات وهم يجدون أنفسهم مساقين الى حتفهم ، بينما تقف فرق الإعدام خلفهم، وفرق التنكيل تنتشر بين بيوت أهاليهم. هذه الصورة القاتمة، والتي هي صادقة وناطقة لم يرها الكاتب وهو يكتب، ولم يقترب منها ولو عن بعد. فقد كان يقف على الضفة الأخرى من نهر الواقع، مكتفيا برؤية وجه واحد للوحة الخراب. ولذلك قلنا عن ذلك الأدب إنه أدب سلطوي، سواء كتبه بعثيون أو غير بعثيين. فهو جزء من ثقافة المؤسسة، لا ثقافة الشعب، لو أردنا أن نأخذ أقوال جواد الحطاب الأخيرة على محمل الجد.

أما الرقيب فلم يكن متسامحا، ولم يكن غبيا، ولم يكن شارد الذهن. فقد كان ولما يزل قاسيا. ولا توجد حقائق خفية أو غير خفية، أو أسرار لا يجوز البوح بها، تثبت تسامح أو غفلة أو تهاون الرقيب. توجد حقيقة واحدة، مرة، هي شمول الإرهاب، الذي جعل كثيرين ينسون ذاكرتهم، وينسون الخراب الماثل أمام أعينهم وهم يذهبون – طوعا أو إكراها– برفقة العرفاء الى حرب ظالمة. تلك نتيجة قاسية. قاسية الى حد اللعنة، لكنها الحقيقة الوحيدة المعبرة عما حدث في الواقع، وليس في الخيال.

ربما نكون قد أسرفنا في الحديث عن أمر لا يختلف عليه كثيرون، من دون أن نقترب من موقع الرقابة الحقيقية. فرقابة المطبوعات، أو قوانين الرقابة في العراق لا تعمل في مكاتب الرقابة، الموجودة عادة في غرفة من غرف وزارة الثقافة.

إن الرقيب الحكومي أو الرقابة الحكومية لا تمثل إلا الجزء الظاهر من جبل الثلج، الجزء الصغير المعرض للضوء والشمس والرياح. أما الجزء المطمور فهو الجزء الأعظم والأخطر، لأنه الجزء القابع في النفوس وفي العلاقات الاجتماعية والروحية. لذلك فهو الجزء الحيوي، المعقد. لأنه ليس جهازا للمنع فحسب، وليس جهازا كابحا فحسب، بل هو أيضا جهاز للسلوك وللفعل الاجتماعي والثقافي، جهاز للعلاقات والروابط بين الأفراد، بين السلطة والمجتمع، وبين أفراد المجتمع أنفسهم، وبين الفرد وضميره.

ففي ظل أنظمة الحكم الشمولية والاستبدادية، حين يمارس هذا الجهاز وظيفة الكبح على نطاق جماهيري، ينزل الرقيب من غرفته في وزارة الثقافة والإعلام الى الشارع، ويغدو فردا من أفراد المجتمع، وواحدا من عناصر القطيع الكبير. هذا الرقيب الشعبي تجده في كل مكان ووقت قريبا منك، شاخصا أمامك. وفي خاتمة المطاف يرغمك على تلقي

دروس الرقابة والانخراط في عملية التدريب على صناعة رقيب خاص، تستخدمه لحسابك الشخصي، يمارس الرقابة على الآخرين ويراقب، في الوقت نفسه، ما تقوم به ذاتك. وهو ما يعرف بالرقيب الذاتي، الذي تتطور وظيفته بشكل مضطرد مع تطور الممارسة الرقابية الاجتماعية. وهو عين ما شخصه عدنان الصائغ في حديثه عن قصيدة علي الرماحي: «شم منها المخبرون خيطا رفيعا من الشتيمة للنظام». فهناك مخبرون ثقافيون «شمامون»، يشمون الخيوط مهما ضؤلت، ينتسبون الى ما يعرف بالرقيب الاجتماعي، أوالشعبي. والرقيب الاجتماعي والرقيب الذاتي رقيبان ذاتيا الحركة، يعملان بتلقائيتهما الخاصة، في وسط معد سلفا. فهما مثل الأسماك لا تسبح إلا في ظل وجود ماء يحيط بها، وحينما تخلو البركة من الماء، فإن حركتها التلقائية الغريزية، التي تمارسها عند السباحة، تتحول الى شيء آخر، تصبح قفزات مجنونة في الفراغ. في ذلك الوسط يعمل الرقيب الاجتماعي والداخلي، اللذان هما في كثير من الأحوال طوعيان، يؤديان وظيفة «شريفة»، من وجهة نظر الرقيب: هدفها حماية الذات من شرور الرقيب الآخر الموجود في الخارج، أو على العكس يؤديان وظيفة شريفة من وجهة نظر الذات، هدفها حماية الرقيب الداخلي من شرور الذات الأخرى الموجودة في الخارج. إن حماية الذات هي التبرير الخاص للقبول بلعبة الرقيب، وهي في ذات الوقت جهاز المناعة الواقي من نتائج العمل الرقابي، التي هي دائما شريرة ومؤذية للآخرين، وهي من دون شك غير مستحبة اجتماعيا. إن وظيفة الرقابة الذاتية تتطور مع تطور الممارسة الرقابية الى فعل ونشاط نفسي شديد الفعالية، يستمد ديمومته وقوته من قوة الوسط المحيط، مستثمرا كل ما يتوفر لدى الكائن من وسائل خاصة للحماية: المبادرة، سرعة البديهة، الخيال، عدم التردد، اللؤم، الأنانية المفرطة، والتي تقود في الأخير الى نشوء مناعة نفسية خاصة، كثيفة، تساعد على مد الانسان بطاقات جديدة كالابتكار الرقابي، والتجديد الرقابي، والإخلاص والوفاء الرقابي. ثم يأتي دور الإدمان الرقابي، الذي ينشأ بعد تدريب الحواس والمشاعر على تقبل نتائج الفعل الرقابي بصمت، والفرح بها بصمت أيضا. فالرقابة الثقافية شأن سري دائما، لأنها ضرب من الوشاية. لكنها وشاية قد تقود الى سقوط قتيل يجلس الى جوارك يوميا، على منضدة التحرير الملاصقة لك. حدث هذا لحسن مطلق وضرغام هاشم وحميد المختار وكثيرين غيرهم، فأولئك لم يقتلوا على يد الرقيب الحكومي الجالس في غرفتة الرطبة، الكائنة في وزارة الثقافة، بل قتلوا على يد الرقيب الاجتماعي، الرقيب الثقافي: عضو ما في إتحاد الأدباء والكتاب أو الصحافيين والفنانين، زميل مهنة كان يتبادل معك قبل قليل حديثا وديا طريفا عن إشكالية النص

لدى رولان بارت!

تلك هي الحقيقة المرة، التي يحاول كثيرون الهروب من صورتها الكريهة!

إن النزر اليسير الذي نعرفه، والذي باح به بعض الكتاب لا يكون صورة واضحة لقمع واسع، كالذي حدث على مدار العقود الثلاثة المنصرمة. كما ان الاستخفاف بعقل الشعب، الذي مارسته الأحزاب السياسية، المعارضة خاصة، ضد وعي الشعب، لن يقود الى إدراك حجم وجوهر الكارثة الروحية، بل على العكس سيزيدها تعقيدا، لأن فكر وممارسة هذه القوى جزء من الكارثة نفسها. فكم قرأنا من «دراسات» تتناول تاريخا كاملا للشعب، استند القائمون بها على قصاصة من جريدة أو على كتاب أو مجلة وقعت بين ايديهم مصادفة، فراحوا من خلالها يحللون حياة جيل أو جيلين أو أجيال وعصور. تلك استعارة مثلى لغباء الرقيب، وهي جرائم عقلية وثقافية لا توازيها إلا جرائم تبييض صفحة الرقيب بالإنكار والتستر. فلا الإنكار والتبرير ولا التعميم الجاهل يستطيعان إجلاء الصورة، شديدة التعقيد والقسوة، التي عاشها الشعب. ولن يُكشف النقاب عما جرى، من دون اجراء دراسات شاملة لأدب المرحلة، مصحوبة بدراسات «حال»عن حالات وتجارب محددة، عيانية، تجد في نفسها الجرأة لتقديم شهادات تفضح كل ما حدث من دون خوف أو تردد أو أنانية. فبدون ذلك لا مجال للحديث عن فهم أو تقييم واضح لهذا الجزء من الواقع الرقابي، لآلياته، سعته، أساليبه وقسوته. فما نقدمه للقارئ الآن لا يعدو أن يكون مجرد شذرات وخطرات مبعثرة عن مأساة عظيمة.

إن دراسة ما توفر من نصوص الحرب تدلنا على أن قصة وقصيدة الحرب لم تكن بعيدة عن عين الرقيب. حتى أن قصة مؤيدة للحرب قد تتعرض للتشذيب والتعديل من قبل جهاز الرقابة. فعلى سبيل المثال قام الرقيب بإجراء حذف يصل الى حدود غير معقولة، فقد شذب عام ١٩٨٠مئة صفحة من رواية «القعر» لجاسم الرصيف، التي تتحدث عن: «التمرد الذي كان يقوم به العميل الملا مصطفى البرزاني»! فحتى رواية كهذه لم تسلم من التشذيب. وكان ما دعا الرقيب الى التشذيب هو أن وقائع الرواية كانت تفوق خيال الرقيب نفسه، سبعمائة صفحة من الإسراف في الطاعة والوصف العدواني للـ «العصاة» و«المتمردين» و«المخربين»، جعلت حتى الرقيب يحس بعدم الأمان لمثل هذه الطاعة. أما كاتب الرواية فقد قابل تلك البادرة بقدر عال من الفخر، فالرواية «أثارت دهشة الخبير الثقافي الاستاذ الروائي والقاص غازي العبادي... ولكن هذا الاستاذ الفاضل لم يتردد ازاء اسم جديد، لم يكتب من قبل ولا يعرفه شخصيا، من اداء رسالته كأديب، نقي الضمير، فأقر صلاحيتها للنشر ممتدحا الكثير من جوانبها مسجلا بذلك

عليّ فضلا كبيرا إذ نلت الثقة التي كنت بحاجة اليها» (ذاكرة الغد – وزارة الثقافة.١٩٩٠– ص١٠٩). فحتى التشذيب الرقابي يغدو فضلا ودليلا على ثقة ونقاء ضمير. وهنا، في هذه الكلمات القليلة، نكتشف المأساة الرقابية مجسمة تجسيما ناطقا. نجد طبقات الرقباء يجلسون مقابل بعضهم، ينظرون الى عيون بعضهم. ففي هذا النص القصير كان الرقيب الذاتي يخاطب الرقيب الحكومي بحضور الرقيب الشعبي.

ويعترف حميد سعيد في كتاب «ذاكرة الغد» أنه قام بحجب غير نص للقاص وارد بدر السالم، لأنه وجدها تتجاوز الضوء الاحمر، الذي يفترضه ضميره الحربي، بإعتباره رقيبا اجتماعيا وسياسيا ومهنيا ومناضلا وصاحب عائلة. وقد قدم حميد سعيد إعترافه هذا متأخرا، بعد ان أصبح وارد نفسه جزءا من ماكنة الاعلام والرقابة الحكومية. وبرر حميد سعيد ذلك قائلا: «الأمر بسيط، لانه– يعني واردا– في مساحة الدم وأنا في مساحة الحبر» (المصدر السابق – ص١٤٦). كانت حاسة الرقيب المعقدة عند حميد سعيد هي التي جعلته لا يرى فورة الإخلاص في نصوص وارد، فخشي منها، رغم أنها كانت جزءا من مشهد المدم الحكومي. لقد أرعبه حجم الدماء في تلك النصوص، وأراد بحكم رقيبه الداخلي (حتى أنت يا حميد!) أن يخفف من شدة تدفق الدماء بين سطور وارد. وكان ذلك درسا بليغا للجميع، تعلم منه وارد كيف يراقب نصه بنفسه، وكيف يصنع رقيبه الذاتي الخاص به. لأن مشاركته الفعلية في الحرب لا تمنحه تزكية خاصة، ولا تجعله فوق الحرب وقوانينها وآيديولوجيتها. وتعلم الآخرون من هذا الدرس أن يعتنوا عناية خاصة برقيبهم الداخلي عنايتهم بأولادهم. فقد غدا الرقيب، في المجتمع العراقي، فردا هاما من أفراد الأسرة. إن الرقيب السلطوي شكاك، متطير، لا يثق حتى بمن يبالغون في إظهار الولاء له بأعلى صوتهم. فالرقيب يدرك، بمنطق العقل، وبأحاسيسه الداخلية، أنه محاط برقباء كاذبين، منافقين مثله.

ربما سيثور كاتب مثل جاسم الرصيف، يظن أن البعض يقسو عليه، لأنهم يقومون بتحليل نص له، ولسان حاله يقول: «اننا نملك خزينا من الأخطاء والخطايا معا، ما من واحد منا تجرأ على النقد أكثر مما كانت تسمح به الحكومة» (ألواح – ٦/٢٠٠٠– ص ٢١)، وهذا أمر لا يخلو من الصحة. لكن هذا لا يلغي حق الدارسين في وضع أخطائنا وخطايانا تحت المجهر. ولا توجد قوة تستطيع منعهم من فعل ذلك. لذلك فلو أراد أحد أن يترجم ثورة الرصيف على منتقدي قصصه بشكل تطبيقي، في هيئة سؤال مقارن، فانه سيعثر على تدرجات لا متناهية في ألوان وظلال «الأخطاء والخطايا». فقد يتساءل الرصيف قائلا بينه وبين نفسه: ما الفرق بيني وبين محمد خضير، فقد كتب هو أيضا

عن الحرب في «بلاغات من المرصد»، إضافة الى «رؤيا خريف» و«الحكماء الثلاثة» وغيرهما من قصص مجموعة «رؤيا البرج»؟ والجواب هنا قصير وواضح: لأن غصة الواقع أسكتت محمد خضير وهو في ذروة عطائه، لمدة عقد ونصف من السنين؛ بينما كانت غصة الواقع قد فتحت أنابيب الابداع لدى آخرين. ففي أشهر معدودة من عام ١٩٨٠، عام الحرب الأول، كتب الرصيف سبعمئة صفحة، في رواية واحدة (القعر). فالفرق، هنا، لم يكن نوعيا، محصورا في طرق استقبال الألم والتعبير عنه حسب، بل كان كميا أيضا، متجسدا في حجم سيلان الكلمات وسيلان مكونات الضمير. ذلك واقع عاشه كثيرون، يستطيع من يشاء أن يقيم له مقارنات مماثلة، رغم أن مثل هذه المقارنات لاإنسانية وظالمة، وتنطوي على قدر كبير من الجهل، ومن غير المستحب علميا وأخلاقيا أن يرغم المرء عليها. فمثل هذه المقارنات تسلب البشر خصوصيتهم وتقتل فرديتهم. ولكن البعض منا اعتاد أن يكون تساؤله مقرونا بالغاءالذات، ولا يجد جوابا ملائما لتساؤله إلا في جواب يحمل بصمة الغاء الذات. فما زال كثيرون يستمتعون بالحرية باعتبارها حرية الجماعة. حريتنا معا، في الخطأ والصواب، في «الأخطاء والخطايا». فهي قدرنا جميعا، أن نكون مدنّسين معا ومطّهرين معا، مزهوقي الأرواح معا ومستمتعين بحرية القطيع معا. وتلك أسوأ عادات العبودية.

لنتأمل جيدا كيف تعامل شاعر كبير مثل عبد الوهاب البياتي مع الشعراء، الذين أخطأوا فاصبحوا من «المخصيين» و«شعراء النظام»، وغيرها من الأحكام القبيحة التي أطلقها عليهم. فالشاعر الحقيقي في تقديره ، آنذاك، هو من يدق « على أبواب العصر الآتي بالكلمات». من قصيدة (العراء)

أما الشاعر المزوّر، فهو:

«ديك مخصي بثياب النظام

ينطح صخر قوافي الشعر الموطوء، ويخفي عورته بالأوزان».

من قصيدة (قراءة في ديوان شمس تبريز لجلال الدين الرومي)

لذلك يتخذ البياتي موقفا شديد الصرامة تجاه الأديب المصانع والمتلون والخانع و«شعراء السلطة»:

«أتبرأ من شعر يزني باسم الشعر، ويعلن إفلاس الانسان»

«لا أفهمكم يا شعراء الذات المشبوحة في عامود ضياء

يتقيأ بعض منكم والبعض يغير كالحرباء

لون الأشياء

وجلود الحملان
بجلود الذؤبان».
من قصيدة (حجر التحول)
«غربان السلطة ، سيدتي، شعراء - هم - أيضا واذا
لم أخطئ نظامون
بتراث ملوك العجم - البدو الفاشيين
وبمال الشعب - البترول المنهوب
يتحصن بعض منهم والبعض بحد السكين
وبنوك التأمين
....
يموت الدكتاتور ويبقى الشاعر».
من قصيدة (رؤيا في بحر البلطيق)
«اللغة الفعل النار النور
تعلن ميلاد الانسان الشاعر في كوكبنا المهجور
فليستيقظ صناع الكلمات
ومغنو الثورات
الثورة شعر والشاعر إرهابي ضد اللامعنى واللامعقول»
«أطلق، من خلف المتراس، عليك النار
يا طاووس المجتمع المتسلق، يا قانورة عار
....
أنسف ذاكرة الانسان العربي المستلب المأخوذ
أنسف ذاكرة العبد المملوك
والموروث المحبط والملك الصعلوك
أنسف ذاكرة الشعراء المأجورين وذاكرة القراء
المخدوعين
أنسف ذاكرة الثوار المرتدين
والعملاء المذعورين...
الشاعر ارهابي ضد الارهاب
يخرج من معطف ثوار التاريخ ويخرج من معطفه الثوار

.... أرمي قنبلة في قاعات لصوص الشعر وأحشو أفواه
جواري السلطان رمادا....
فالشاعر إرهابي مجنون يسكن عقل الثورة، مسكونا بقوى التغيير».
من قصيدة (تأملات في الوجه الآخر للحب).

هذه القصائد مقتطعة من ديوان (مملكة السنبلة)، الصادر عن المؤسسة المصرية للكتاب عام ١٩٨٤. والديوان حوى قصائد أرّخت بالأعوام ١٩٧٣-١٩٧٧، وبعضها لم يحمل تاريخا، لكنها نشرت العام ١٩٨٤، في أوج الحرب العراقية الإيرانية. كتب الناشر في الغلاف الداخلي للديوان ما يلي: «الكلمة فيه تتفجر عن فاعلية التغيير، انها الكلمة/ الفعل، الكلمة/ السلاح، وهي الوعي الذي ينفي الوعي على الدوام».

بعد مضي عقد ونصف من ظهور الكتاب ارتحل الشاعر غريبا وبقي الدكتاتور مهيمنا على الدار وأهل الدار. أما الشعراء المأجورون فما زالوا يزاولون مهنتهم، والقراء المخدوعون ما انفكوا يبتلعون الخداع. فإذا إفترضنا أن الكلمة مسؤولية أخلاقية فقط، وليست «سلاحا» و«فعلا»، وما شابه ذلك من الكلمات الكبيرة، لو أن الأدب مسؤولية شخصية فحسب، كيف سيبدو عبد الوهاب البياتي، كشاعر وإنسان، لو قدر لنا أن نقارنه بكلماته السابقة؟

إن الحرية عند الأديب، كمسؤولية أخلاقية، لا تشبه الحرية عند غيره من عامة الشعب من المعدمين ومهدودي الحيل خاصة. إن حرية التعبير هي ترف وبطر بالنسبة للفرد المستلب، المكدود، المشغول بلقمة العيش، لكنها مسؤولية أخلاقية وشخصية، بل وفنية أيضا بالنسبة للأديب، خاصة الأديب الذي يريد نسف العملاء والمرتدين والقراء المخدوعين وأدباء النظام والشعراء الذين يتلونون مثل الحرباء!

إن التطرف الحاد في المواقف هذا، والذي يُذكر مجددا بإزدواجية الشخصية العراقية، أمر يستحق المعاينة، ولا يستوجب التجاهل، لسبب بسيط واحد، لأنه جزء من تراثنا الروحي، جزء من مكونات ثقافتنا الوطنية. إن التحول المتطرف من «نسف العالم» الى الصمت المطبق، من «اشعال فتيل الثورات» و«الغاء الدكتاتوريات» الى النوم على طبول الحرب والمشانق مشهد مألوف في خطابنا السياسي، نقله بعض الكتاب حرفيا، بكل ما ينطوي عليه من نفاق وزيف وكذب وضحك على ذقون القراء المخدوعين، نقلوه الينا نحن معشر القراء المخدوعين! هذا التطرف شديد الحدة، يعطي للنص الأدبي صفة النفاق السياسي، ويعطي لكاتبه صفة الخواء الأخلاقي. فلم يعد مقبولا الحديث عن أن «أعذب الشعر أكذبه». خاصة حينما يكون الكذب على حساب وعي الشعب ووجوده

ومستقبله. فقبل أن ننسف العالم، وقبل أن نشعل الثورات، لا بد لنا أن ننسف طبقات كبيرة من أحجار الضمير، ولا بد من إحراق مساحات واسعة من الأعشاب الضارة اللابدة في النفس. إن الحرية مسؤولية شخصية، أما الهتاف الثوري بها، فلا يدل مطلقا على التمتع بها، بل قد يعني في أحوال كثيرة، الإختباء وراء الكلمات والهروب من مخاوفها الحقيقية، من مسؤولية الفرد فيها كفرد، بالقاء النفس في أحضان المؤسسة الجماعية، سواء كانت رجعية أم ثورية، سواء كانت هادفة الى إقامة ثورة للتغيير أم نظام للقمع والدكتاتورية. ومثل هذا تحدث عنه مالرو في «الأمل» من خلال تناقضات الشخصية الثورية «مانويل». وهذا أمر لا يحب كثير من الكتاب سماعه، لأنه أمر مكدر وخادش للحياء. ولكنه في كل الأحوال، ليس أكثر تكديرا وتخديشا للحياء من صورة وطننا الحبيب مدمرا.

ولكن، هل يجد الفرد نفسه على وفاق مع ضميره دائما؟ وهل يحق له أن ينسى مسؤوليته الأخلاقية كفرد «مسكونا بقوى التغيير»، وراء يتولى الدق «على أبواب العصر الآتي بالكلمات»؟ دون شك يحق للانسان ذلك. يحق له أن يكون فردا مثل غيره من الأفراد. ولكن لا يحق له أن يجمع في ثوب واحد بين «نسف العالم» وصفة «ديك مخصي بثياب النظام»، على حد تعبير شاعرنا الكبير عبد الوهاب البياتي. ومثل ذلك لا يجوز لكثيرين أيضا. فلا يجوز الجمع بين جائزة الحرب وجائزة السلام، بين جائزة التعبير عن القادسية وجائزة حرية التعبير، بين التحرر من سيطرة الدكتاتور والحرب والاصرار المستميت على لبس بدلة القتال والاختباء في خناق الأخطاء والخطايا! ذلك لا يجوز، لا يجوز أبدا، لأنه سيعيد إنتاج دورة الشر مجددا، سيعيدها بطرق أكثر قسوة ولؤما. إن نسيان التغيير، نسيان الثورة، والوقوع في الخطأ لا يكون زلة أبدية إن حدث في لحظة قاهرة من لحظات العمر المديد، لكنها لحظة تستحق المعاينة والدراسة، يحق للمرء أن يعيشها، كما يحق للدارس أن يدرسها. لذلك نعود مجددا الى التأكيد على أن المقارنات عملية قاسية ولا إنسانية، يتوجب علينا عدم الإنصياع اليها أوالوقوع في إغراء جانبها السهل، فقد تكون طريقا يقود الى شر محتمل. فهناك مواطن خفية في النفس، لا يستطيع المرء معرفة أسرارها بيسر متى أراد.

عن هذا الجانب الخفي يحدثنا أحد أقدم قصاصينا الأحياء، مهدي عيسى الصقر، وهو يسلط الضوء على تجربة كتابة قصته «صراخ النوارس»، قائلا: «كان بودي ان انتزع الاحساس بالمرارة والأسى من خلجات العيون، التي أراها من حولي، وأجعل شخوصي يبتسمون متظاهرين بالسعادة، إلا انني لا أستطيع أن أغمض عيني عن

التأثيرات المدمرة للحرب في حياتنا... وكنت وأنا أكتب، أشعر بوجود رقباء يكمنون لي داخل رأسي، يحذرونني من عواقب كتابة ما يغضب رجل دين متشدد أو رجل أخلاق أو سياسة. وكنت لا أكترث لهم وأنا في حمى العمل. إلا أنني عند التنقيح حين يتراجع اللاوعي ويعود العقل البارد يفرض كامل سيطرته على الأمور ويتحسب للأخطار المحتملة، التي ربما تسببت بها كلمة بريئة واحدة، فانني عندئذ أشطب جملة هنا وعبارة هناك، لكي لا يضطر أو ربما يرغم القلم على التوقف فيما بعد».

بعد هذه الشهادة، ربما لا تكون للكلمات، مهما كانت حاذقة، معان مفيدة!

ولكن، في بيئة محترقة كالعراق، هناك دائما معان جديدة تعمق مغزى الكارثة اللامتناهي. لذلك سنحاول تعميق هذا الجانب الخفي بتقديم صورة إضافية، في هيئة شهادة من كاتب، إضافة الى ملاحظات تطبيقية صغيرة ومتفرقة، علها تنير بعض الجوانب الخفية المتعلقة بموضوع حرية التعبير والصلة المعقدة بين الرقيب الداخلي والرقيب الخارجي. والشهادة التي نقدمها فيها شيء من التعقيد اللفظي، لكنها صورة نادرة في دقتها، كتبها أديب، هو باعتراف الجميع، سيد المعمار القصصي واللفظي العراقي، وهو في الوقت ذاته أمهر الراصدين. تجولت مراصده في بقاع عديدة من خفايا حياتنا، فكانت رصدا شيئيا ورصدا واقعيا في «المملكة السوداء» و «في درجة ٤٥ مئوى»، ورصدا عقليا روحيا في «رؤيا خريف»، ورصدا نفسيا في «تحنيط» والفترة التي توسطت بين تلك الأعمال. سنترك القاص محمد خضير يرصد لنا المسافة الممتدة بين الواقع في زمن الحرب والذات، بين الذات والنص الأدبي، بين النص ومدلولاته، بين المدلولات ووعي القارئ، بين وعي القارئ ورصد الرقباء، الرقباء بجميع طبقاتهم ومراتبهم: «ابتدأت القصص تنهل من معطيات واقعية ملموسة، فلما انقطعت معطياتها ومسبباتها المباشرة تعلقتْ بذيولها وآثارها، فلما اختفت هذه وطمستْ، عرجتْ على صورها الذهنية المجردة المحلقة في أثيرها، حتى إذا ما شحبتْ هذه، انطفأت كذبالة شح زيتها فتآكلت، وهبطت القصص من مركز عليائها إلى (ثاء ثقيلها). وهل من موضوع، كالحرب، يتقدم بالمحال على الممكن، ويسوّغ الشطوحَ الرمزي مآلا للحقيقة المقيدة، ويسبق المطلقُ المجردُ فيه الملموسَ المقرَّب؟ أو ليست الفواجع جهة للفراديس؟ فالمدن المحاصرة تلفظ أهليها، وتزحف الصحراء، تستجير بزمانها وترحل الى مبتداها؛ والكتابة تنحرف عن سكتها وتطارد إشاراتُها معناها؛ والمخيلة منكسرة؛ والمؤلف طريد، وحيد، محاصر، حيران، غريب. فلما انتهى زمان اليوتوبيا البرهاني، عاد الواقع العياني ليحكم بين المؤلف وقرائه. فكيف يكون الخصمُ حاكما» (محمد خضير- رؤيا خريف - مؤسسة عبد

الحميد شومان - ١٩٩٥- ص ٩). كتبت تلك الكلمات في البصرة، في حزيران ١٩٩٤، حينما كان الواقع خصما وحكما، والكاتب وحيدا طريدا، والنص يبحث عن معانيه، والذاكرة تبحث عن الواقع، وحينما تعجز عن التقاطه تذهب الى بقاياه، وحينما تعجز عن الإمساك بها، تذهب نحو الداخل: نحو التجريد الفكري. وتلك رحلة مضنية للبحث عن الحقيقة. رحلة لا يستطيع السير فيها إلا من درب ذاته جيدا على مواجهة جنون ولا منطقية الواقع بمتانة المعمار الفني ودقة شيئيته، ومواجهة خشونة وصرامة اللحظة الراهنة بليونة الإنزلاق على اللامحسوس. ففي زمن الحروب الظالمة تختلط الأشياء إختلاطا عجيبا، لذلك يرى بطل «رؤيا خريف» وهو ينظر الى «العبّارة» القادمة صوب «العشار» والى النهر المحمل بحطام الحرب، يرى مشهدا مألوفا في زمن الحروب، لكنه يرى الى جواره «أجزاء أخرى غير واضحة، لعلها سرب من الطائرات أو غيمة من مخاوف». إن الذات المتعبة من فرط الحرب تخلط بين غيوم المخاوف وأسراب الطائرات. وإذا كان النظر في الواقع خادعا الى هذا الحد، فكيف تكون حال الذات الرائية، أو الذات المتخيلة؟ كيف تبدو لها إختلاطات الواقع؟ كيف تميز بين ألوان المخاوف، سواء كانت مخاوف من طائرات أو مجرد غيمة من المخاوف! تلك هي مهمة الفنان وهو يحارب عنف الواقع- الخصم، ويحارب صمت الكلمات بفيوض النص. تلك طريقة للتعامل مع واقع شرس، لكنها طريقة غير مشاعة أبدا.

إذا تركنا نص كاتبين لهما ثقلهما في تاريخ الأدب الروائي والقصصي العراقي وذهبنا الى كتاب الأجيال الأحدث، سنجد لديهم، من دون حاجة الى شهادة، صورا عديدة لصراع الكاتب مع رقيبه الداخلي ومع رقيبه الخارجي. وسنرى في بعضها كيف ينتصر رقيب على آخر، ضاربا عرض الحائط بالمنطق والعقل والفن والمسؤولية الأخلاقية.

فلنتأمل هذا الحوار البسيط، من رواية «العودة إلى شجرة الحناء» لحسن الخفاجي:

«أجاب الصبي: - جدي رجل محني الظهر، وأنا قادر ان أذهب لوحدي، استطيع ان استدل على بيتنا من بين آلاف البيوت. ما الذي يمنعني؟

قالت المرأة: - لا أحد. لا يهمك ان تتعرض لخطر؟ ادع من الله ان لا تكون القذائف قد مست جدرانه «هنا ينتهي الحوار نهاية طبيعة جدا، بعد أن تدعو المرأة للصبي بالسلامة وللبيت بالسلامة أيضا. لكن القاص لا يتوقف هنا، بل يضطر بحساباته الداخلية الى مراقبة نتائج الحديث عن البيوت المهدمة، فيبرز في عقله السؤال التالي: هل

مسموح بهذا؟ ورغم أن ذلك مسموح به، لأنها الحرب وما تجلبه من دمار ومن أعباء، لكن القاص يتدارك الأمر، فيجعل المرأة تضيف: «مع ان البيوت التي هدمتها الحرب ستبنى بأفضل مما كانت عليه»، ولم تكن تلك الاضافة سوى استطالة رقابية، فرضت من قبل قوى مجهولة على وعي القاص. فهناك أحد ما يخترق الضمير ويمد لسانه في ثناياه، ويقول: افعل هذا تسلم! أو: افعل هذا تكسب!

ومثل هذا يتكرر في مواقع عديدة، سنتوقف عند واحد منها ونترك للقارىء مهمة تلمس موقع الرقيب الداخلي: «– هل تعرف ما اسم هذه المنطقة؟

– قال الصبي: اسمها سيحان.

ضحك الرائد وهو يقول: – وكيف تراها بعد سنوات الحرب والمعارك؟

قال الصبي: – لم تتغير كثيرا سوى أن بعض اشجار النخيل قد احترق.

قال الرائد بحزن: معك حق. قذائف المدفعية تطيح بجذوع النخيل أو تحرقها. هذه هي الحرب. و(لكن) حينما يتحقق السلام فستجد أن الاشجار هنا ستعود أجمل مما تتوقع....

يجيب الصبي:– أنا واثق من ذلك». هذا المقطع جزء من حوار عابر بين صبي وشخص لا يعرفه.

وهذا حوار داخلي من قصة ليوسف اليوسف، من مجموعة «خريف الغزاة»، وهي القصة الفائزة بالجائزة الأولى في مسابقة الفاو. وهنا نلاحظ كيف يصحح البطل لنفسه خطأ في الحسابات الدعائية: «لست ادري، ترى كم من الوقت نحتاج ليعود كل شيء مثلما كان... لا، ليس من الضرورة ان يعود كل شيء مثلما كان.. ستنهض الفاو مدينة بثوب جديد» ص ٣١. فالكاتب يعرف أن المدينة لن تعود كما كانت، بعد كل تلك الجراح البليغة، لذلك جعلها مدينة بثوب جديد.

وفي مشهد آخر من القصة يصاب عزوز بجرح قاتل، فيقول طالبا الاخلاء من أرض المعركة: «فدوة سيدي لا تتركني». ولكن بعد أسطر يستدرك القاص، فيقول عزوز باستسلام: «اتركني واذهب يا سيدي» ص ٦٩. إن هذا القلق في الشخصية، الذي قد يبدو كأنه حركة درامية، ليس كذلك على الاطلاق. إنه صراع رقابي. هو تنازع بين لحظة الواقع المرة والصورة المثلى التي يريدها الرقيب. فبعد تردد قصير، عقب رجاء عزوز المحزن، يحسم القاص اختياره، فنراه يقف الى صف الرقيب ضد مصلحة جنديه، الذي تبيح له كل الاعراف، بما فيها الأعراف الحكومية حق الإخلاء عند الإصابة. لكنها حرب من نوع خاص بالنسبة ليوسف اليوسف، حرب بشرها يختلفون بمكوناتهم عن غيرهم

من البشر، لذلك تطلب «سعدة» من عريسها، في القصة ذاتها، في اليوم الثاني لزواجها أن يذهب الى الجبهة، فهو شهم بنظرها، ومن العيب على رجل شهم أن يقضي ليلتين في فراش عرسه، لأن الجبهة هي عرس العراقي! ومن الطريف أن نشير هنا الى أن القصص العراقية المكتوبة في فترة الحرب حوت مشهدين تكررا بشكل جاذب للنظر، هما مشهد ذهاب وعودة الجندي من والى الجبهة، وذلك أمر طبيعي تفرضة ظروف الحرب، أما الأمر الثاني فهو كثرة مشاهد العرس والعرسان في الأعمال القصصية، وذلك ما لا يجد تبريرا سهلا. فهو في الغالب حيلة فنية أكثر منه ضرورة واقعية من ضرورات المشهد القصصي. فالمرأة عنصر أساسي من عناصر العمل الأدبي، بغيابها يضيع جزء كبير من الامتاع وتنوع المصائر والبعد العاطفي والاجتماعي. ولما كانت المرأة العراقية هي الأم أو الأخت أو الزوجة في الغالب، إقتضى الأمر البحث عن مشاهد للعرس كتعويض عن فقدان المرأة في حياة الرجل، وعن غيابها من مشهد الحرب. وهذا أمر يناقض قصص الحرب لدى شعوب العالم الأخرى، حيث نجد المقاتلات والممرضات ونساء الاستطلاع والرصد والمهمات الخاصة وغيرها، فبطلة الحرب والسلام ناتاشا لا تظل قريبة من جبهة الحرب فقط بحكم صلتها اجتماعيا بمقاتلين من العسكريين، بل تتجاوز تلك الصلة حينما تتطوع في التمريض، وكذلك بطلة قصة وداعا للسلاح، وتظهر المرأة كعنصر قوي الحضور في «لمن تقرع الأجراس» و«صمت البحر» وكثير من الأعمال الروائية الكبيرة. وقد حاول مهدي جبر أن يجد متسعا للمرأة في قصته « هناك في عش اللقالق»، على طريقة همنغواي أو بعض القصص الحربية السوفيتية، فإختار مستشفى كموقع للقص، وهو المكان الذي يمكن للمرأة العراقية التواجد فيه، لكن الواقع كان أكثر بخلا مما ظن مهدي جبر. لذلك السبب أضطر القصاصون الى تكرار مشاهد الأعراس والزواج كتعويض عن فقدان المرأة كشريك عاطفي وإجتماعي. لقد أدت صناعة مثل هذه الشخصيات والمواقف وتكرارها تكرارا مملا، الى ظهور نمط خاص من البشر يثير السخرية، لفرط ما لحقه من تزوير. فهو نمط مستمد من مخيلة الرقيب، الجالس في غرفة الرقابة الخاصة أو العامة. وكانت تلك هي الصورة السائدة للشخصية القصصية، التي لا تأخذ من الواقع سوى ملامحه السطحية، العابرة، أو المصطنعة والكاذبة.

ولنتأمل بدقة أكبر نصا سبق لنا أن قدمناه في الفصل الثالث، للقاص علي لفتة سعيد، وهو يتحدث عن اللحظات السابقة للهجوم في معركة استعادة الفاو. وهذا الهجوم هو واحد من أكثر الإلتحامات العسكرية تبذيرا لأرواح البشر في تاريخ الحرب العراقية الإيرانية:

«إنها الحالة التي تسبق الانطلاق.. حالة من التهيؤ والتفكير التي غالبا ما يمتزج بها القلق.. هذا حق. (هنا تظهر عبارة تأكيدية، شارحة، تعقب الوصف، لا تخص الوصف، وإنما تؤكد «حق» القاص في التحدث عن موضوع (القلق)، فالقاص يفترض أن القلق ممكن أيضا في مثل هذه اللحظات العصيبة، وقد يصيب الجندي العراقي أيضا!! ولكن، هل ما قاله مسموح به تماما؟ إن القلق موجود، ولكن الحديث عن القلق، والإعتقاد بأنه حق، هل هو مشروع؟ هنا يظهر الرقيب، لذلك يقوم القاص بإعطاء تعليل يثبت فيه، لأحد ما، يتخيله يقف أمامه، يبين فيه سبب قوله أن المقاتل يقلق) لأن ما سيقدم عليه الجميع.. الحرب.. هجوم.. نار وشظايا ورصاص. (وهنا يبدو أن القاص أقنع الرقيب، فهي الحرب والنار والرصاص)... لكن القلق (هنا يبرز الضمير البعثي المحارب بصيغة «لكن». فصحيح أن القلق ممكن في الحرب، ولكن المقاتل العراقي، بالضبط كما بدا عند يوسف اليوسف، لا يشبه غيره، خاصة في المجال الحربي) في هذه المعركة ليس خوفا (وهذه صفة يأمر الرقيب بمنع تداولها، فالجندي العراقي لا يخاف).. أو رعبا.. (وهذا لا يمكن قطعا، ولايُسمح به) أو التفكير في كيفية التخلص من غمار الحرب.(وهذا ما قال عنه فيصل عبد الحسن إنه من اختصاص فرق الإعدام وفرق التنكيل بالأهل. ويلاحظ هنا، أن جندي القاص جنان جاسم حلاوي، في قصة «أقواس الحدأة»، و«السجين المصاب بكآبة انفعالية» لم يجعل من فرق الإعدام عائقا مستحيلا، حينما أقدم على الهرب. ورغم أن جنود جنان الهاربين يقعون في النهاية في مصيدة صائدي الرجال، إلا أنهم في القصتين السابقتين حاولوا فعل ذلك. إن هذه المحاولة هي جزء من حرية الخارج، التي يقابلها تحويل الهارب الى عميل يستحق الموت، كما في قصص جاسم الرصيف وغيره. إن محاولة الخروج من أسر الواقع تنتهي نهاية مأساوية عند جنان جاسم ليس بسبب عدم إمكان تحققها في الواقع، بل بسبب أنها تضفي نهاية مفجعة على أحداث فردية، ترمز الى مصير عام، لم يختتم في الواقع بحل يشير الى أفق الحرية. إن شدة إظلام الواقع تجعل الحلول العامة، وليست الفردية، مغلقة. وما دمنا نتحدث عن الحلول والمصائر الفردية والجماعية، لا بد لنا أن نضيف هنا مفارقة قصصية أخرى تكمل المشهد في الواقع والأدب، وبدقة أكبر تكمل مشهد تبادل التأثير بين الواقع والخيال الأدبي. فجنان جاسم نفسه حاول الهرب أيضا؛ ولكنه، على العكس من جنوده، نجح في ذلك! إن إختيار الهروب في قصص الخارج يأتي عفويا أو بقصد في الغالب نتيجة لأحاسيس داخلية، كما أن إنغلاق الآفاق يفرضها منطق الحياة في الداخل. لقد شغل الهروب حيزا معلوما من تفكير أبطال بعض رواياتي: «سماء من حجر» و«ذبابة القيامة»،

اللتين هما من وحي مشاعر الخارج. وكان الهروب لديّ هروبا نحو المجهول. ذلك خيار آخر، جاء في وقت تتالت فيه الصدمات، وهو يشير الى تنويع جديد في الحلول لمأساة واحدة لا حل لها) ... بل انه قلق من نوع خاص.. جديد (هنا تظهر خصوصية العراقي، وجدة اللحظة التاريخية، التي يعيشها الشعب) قلق الوصول الى النهاية وليس الى منتصف الطريق. لأن الموت في قاموس الجميع (هنا يفتح القاص قاموس المصطلحات البعثية الحربي، ويؤكد على كلمة «الجميع»، فنحن جميعا جزء من المشروع البعثي، ومن الذات البعثية، وأطفالنا «حصة» القائد) هو المحصلة النهائية لنظرية الحياة. (وهنا نصل الى النظرية المقصودة: الموت البعثي، الذي هو معادل للحياة)». جاء هذا في قصة «المشروع ٨١» من مجموعة «اليوبيل الذهبي»، الفائزة بالجائزة التقديرية لمسابقة الفاو ١٩٨٨. فهل أخطأ الرقيب في منح الجائزة لقصة قام هو شخصيا بكتابتها ونشرها باسم القاص؟

إن مقارنة مشاعر الجندي العراقي بمشاعر جنود باربوس الفرنسي وريمارك الألماني، التي تحدثنا عنها في فصل سابق، تكشف لنا سوء الخبرة وإبتذالها، وسوء مراقبة الواقع والذات عند الأديب العراقي، حتى ذلك الذي شارك فعلا في المعارك. فهو لم يستمع الى دقات قلبه وقلوب زملائه جيدا، بل راح يصغي الى صوت الرقيب ويسجل كلماته. إن لحظة ترقب الهجوم (صده أو القيام به، لا فرق) هي أعنف اللحظات على نفوس المقاتلين، مقاتلي الخنادق خاصة، وهي لعنفها يبدو الهجوم، مقارنة بها، إنفراجا نفسيا يُخرج المقاتل من قلق مرعب، وإنعتاقا جسديا من سطوة الأحاسيس المضطربة. وهي لحظة لا ترتبط كليا بمشاعر الجبن والشجاعة فقط، وبالموت والحياة فقط، بل بإختيار القدر المرعب الذي سيمضي اليه الفرد. إن لحظة ترقب الهجوم تشبه لحظة دوران قرص الإطلاقات في المسدس أثناء لعبة الروليت الروسي، دورانها مرة تلو أخرى، بدون إنقطاع، حيث تكون أنت الخاسر الوحيد دائما، حينما تجبر على أن تختار واحدا من أمور عدة مرعبة: أن تَقْتُلَ أو تُقْتَلَ، أو أن تقتلَ وتُقتل في الوقت عينه. تلك الأحاسيس لم يكن بمقدور الكاتب العراقي الذي غرق في الصور العابرة والمشاهد اليومية المعتادة إلتقاطها. ذلك شيء أبعد من منال كتاب السلطة، البعثيين خاصة.

ولو توقفنا عند القاص السابق نفسه، سنعثر على صراع آخر، في نص آخر له، أكثر غرابة وتعقيدا، في قصة «اليوبيل الذهبي»، التي تتحدث عن ذكرى معركة الفاو على لسان المشاركين فيها، وهي كما أسلفنا قصة مستقبلية. والصراع فيها ليس صراعا بين الكاتب ورقيب محدد، بل صراع بين عدد من الرقباء، ذوي المواقف المختلفة والمعارف

المتباينة، يتخاصمون حول أمر جزئي صغير، يبدو تافها، لكننا رغم ذلك سنتوقف عنده.
إن الرقيب ليس دائما عدوا قاهرا، فأحياناً يكون الرقيب وجها ضاحكا يمسك بيده حزمة من الجزر يلوح بها للأديب المنهمك في الكتابة. في هذا النص نرى كيف تمكن القاص في عملية مراقبة دقيقة من تخليص تفصيلات نصه من أخطاء محتملة، حينما أقام موازنة متقنة بين حسابات المنطق وحسابات الفن، بين حسابات الرقيب وحساباته الشخصية. فقد جعل اليوبيل ذهبيا. فاليوبيل الذهبي يلتمع أكثر من الفضي، حتى لو كان يخلق إشكالات وتعقيدات فنية للنص. فبعد خمسين سنة كم سيكون عمر الجندي الذي يستمتع باعادة سماع أخبار النصر الذي شارك فيه قبل نصف قرن؟ وكم سيكون عمر قائد المعركة؟ لقد فكر الرقيب الفني في ذلك بدقة. لذلك جعل المقاتل يبدو شابا «في العشرين من عمره» في معركة الفاو، لكي يعطيه فرصة للتواجد بعد خمسين سنة. وربما لا تختلف الحال كثيرا جدا بالنسبة لقائد الفرقة، الذي قاد المعركة، فهو بحكم ترف العيش ومنصبه سيعيش من دون شك لخمسين سنة أخرى، حتى لو كان في الأربعين من عمره، عند قيادته للمعركة. لقد إستطاع القاص هنا التغلب على هذا الإشكال بيسر.
وهو في الحقيقة إشكال بين القاص ورقيبه المفترض أو المتخيل من جهة وبين القاص والواقع من جهة أخرى. لجأ القاص فيه مضطرا الى اختيار الحل الأسهل، التسليم بما يأمر به الرقيب، وفق حساب المنطق الذي يعتقده الكاتب: الذهبي أجمل وأكثر بريقا، مع تساهل قليل في إطالة أعمار المشاركين في الحدث، حتى يكون أحدهما راويا (الضابط) والآخر مستمعا (الجندي الذي رفع العلم العراقي وأصيب بجرح). مثل هذه «الحلول الفنية» يسهل الإمساك بها، حينما يتم قياسها وفق نظام المنطق. وخاصة حينما يلجأ المرء الى جزء المحاججات، الخاص بالجملة الموضوعية، أو كما تسمى في علم المنطق الغربي الحجة الموضوعية، التي يسهل رصد جانب الخطأ أو التزييف فيها، لأنها تخلو من الحكم التقييمي، ولا تعتمد عليه في وجودها (هي موجودة خارج الذات وبإستقلال عنها). لكن تزييف المشاعر، الذي هو أكثر خفاء، لا يمكن تشخيص الخطأ فيه بيسر مماثل. لأن الحديث فيه يدخل ضمن قواعد المنطق التقييمي، الذي هو ذاتي بالأساس، ويعتمد على المشاعر والأحاسيس والأفكار الشخصية في إنشائه. ومن هنا غرق الأدب الحكومي في فترة الحرب في طوفان كبير من المشاعر والعواطف الزائفة، التي قدمت الى القارئ على أنها مشاعر وطباع العراقيين. لنعود الى مثالنا، لقد أجهد القاص نفسه في سبيل إيجاد تبريرات منطقية لكي يغدو حدثه القصصي مطابقا لشروط المنطق، ولكي يحصل في الوقت نفسه على عنوان قصصي ذي بريق، يرضي القارئ المفترض ويجذب

عيون الرقيب. ولكن، بعد خمسين سنة! إن هذا الرحيل الساذج نحو المستقبل ينطوي على جهد عقلي خارق في مجال إماتة وتخدير الضمير والوعي. فهل ستمتد - في عقل القاص الواعي والباطن - سلطة الحرب الى خمسين سنة قادمة؟ قد يمتد عمر الضابط، وقد تمتد السلطة أيضا ، فالأقدار المجنونة تفعل ما هو أقسى من ذلك. ولكن، كيف يقبل عقل أديب بمثل هذا الخيال المرعب؟ فهنا، في هذه النقطة المحددة، يموت المنطق، ويستولي الرقيب، الذي اسمه السلطة على الموقف تماما، يستولي حتى على اللحظة القادمة، القابعة في علم الغيب. إنه تأبيد للوهم العسكري وللقمع. ومثل هذا المستقبل العسكري يتكرم علينا أيضا القاص محمد سمارة في قصته «العشق ورد أبيض»، حينما يتحدث فيها عن أم عراقية لا تملك ذهبا تتبرع به فـ «تبرعت بولدها... نذرته للجبهة عندما يكبر». وقد يبدو هذا النذر فكرة خرقاء، مشؤومة لأول وهلة، لكنها ممكنة! فكم سيمتد عمر الجبهة في خيال القاص والأم الواهبة؟! بيد أن الواقع أقسى مما نتصور، فعمر هذا الطفل وفق الزمن القصصي هو تسعة عشر عاما اليوم، أي أنه لم يخيب أمل القاص ولا نذر أمه. فقد ذهب الى الجبهة منذ عام تقريبا، لأن ولادته الفنية كانت في العام الثاني للحرب.

أسوق هذه الأمثلة من أجل توضيح الإلتباس الكبير الذي وقع فيه كثير من الكتاب وهم يقومون بنقل وتصوير الواقع، أو ما يدعون أو يحسبون أنهم شاهدوه وعاشوه، كما لو أنه لايوجد واقع غيره، أو كما لو أن الوعي لا يستطيع التفكير فيه من زاوية أخرى مغايرة لزاوية تفكير الرقيب الخارجي، أو بمعنى أدق كيف يحتال الكاتب على وعيه لكي يتطابق نصه مع تزوير الواقع الذي يقتضيه الرقيب. سأعطي مثالا أقصر وأكثر وضوحا، مأخوذا من رواية «حجابات الجحيم» لجاسم الرصيف. في هذه الرواية نتعرف على عدد من الشخصيات يتم تحديد بعضها بدقة بالغة، من دون خشية من أحد، وبكثير من التفصيل والتلوين. فشخصية «المتمرد» مثلا واضحة، صريحة ومجسمة. فهو لص، وسافل، ومجرم، ومغتصب، ودوني، وقذر، هكذا باختصار. لأن ذلك الوصف هو الوصف الوحيد الممكن الذي يرضاه الرقيب في إعتقاد الكاتب. ولكن، ماذا عن الضابط والعريف؟ كان العريف والضابط، كما أسلفنا، مصدر تمجيد. ولكن مع تقدم خطوات الموت، ومع طول الحرب، أخذ الأديب يقترب أكثر من الواقع، فبدأت صورة العريف تبدو أكثر تناقضا، وهذا ما يؤيده الواقع. ولكن هل يسمح الرقيب بظهور كل ما نراه، وما يحمله الواقع، حتى لو كان قشريا؟ لا، لا يمكن. لذلك كان عريف الرصيف «خبيث» لكنه «طيب»!! ومن دون شك كان «شجاعا»، أي باسلا وفق مصطلح الحكومة. أما الضابط، فكان «مخيف»، لكنه من المؤكد كان طيبا أيضا في أعماقه، لأن «قلبه من ذهب».

سنتوقف عند قصة اسمها «المخفر» للقاص فهمي الصالح، ولنتأمل كيف يصف الخوف من الموت والهواجس التي تعتمل في نفس جندي يقوم بمهمة مهاجمة «مخفر رهيب» في الأراضي الايرانية:«وحتى ناحية المخفر الشرقية الذي كلفنا بتطهيره، فلا جبال ولا تضاريس ولا شجر.. لكن الشيء الذي يجعل تلك المسافة بعيدة، بعيدة كل البعد، هو ذلك الانفتاح المطلق والتصاق نهايته بالأفق القصي، مما (قد) يبعث في القلب خوفا (بليدا) وهواجس (واهية)». إن فهمي كمقاتل يعرف جيدا طعم الخوف، وهو يعرف أكثر منا أنه لا يوجد خوف بليد وآخر ذكي، ولا هواجس واهية أو غير واهية والمرء سائر نحو الموت. تلك هي باختصار معادلة الصراع مع الرقيب، الرقيب الداخلي أو الخارجي. الموازنة بين البوح والتستر، بين أن ترى وأن تغمض عينيك، بين أن تكتب ماتراه أو تشرك معك في الكتابة جهاز الرقابة الحربي، الذي يتولى كتابة الحد المسموح به من النص، بين أن تكون مع الحرب أو مع السلام، مع شعبك أو مع الجلاد، مع الضمير أو مع الرقيب، مع الإبداع كخلق فردي أو مع أدب المؤسسة. ومثل هذه المشكلة واجهها حتى كتاب الخارج، ولكن بطرق أخرى.

إن هذا التوقف عند خطوط الرقيب الحمراء هو السبب الذي يمنع النص من التوغل أبعد في مجال استكشاف مناطق الواقع المحرمة أو الخبيئة، التي هي المفتاح الوحيد للوصول الى أسئلة عقلية حول الموت والحياة والمصير. لقد بدا الموت واضحا في قصص الحرب، لأنه أرغم الجميع على تسجيل ظهوره علنا في اللوحة، بسبب شدة سيطرته على الحياة. وكان تسجيل وجود الموت، كما أسلفت، مطلبا بعثيا، نادى به أدباء السلطة، بعد أن وجدوا أن الواقع ملئ بالجثث والدماء، في الوقت الذي كانت النصوص لا تقترب من ذلك الواقع على نحو عميق. ولكن الأديب والفنان يعرف جيدا أن التساؤل هو مفتاح العالم بالنسبة له ولنصه، التساؤل حول القضايا المستديمة، وليس اللحظات العابرة. لهذا ظهر تساؤل فريد في «حجابات الجحيم»، بعد أن رأى البطل إصرار الايرانيين على القتال والإستماتة فيه: «ولكن المذهل ان يعثر المرء على اجابة لسؤال غاية في الخطورة:لماذا»، وهو يعني لماذا يصر الإيرانيون على القتال بهذا العنف. والجواب، ببساطة تامة: لأنهم يدافعون عن قضية يرونها عادلة، فهي حرب تحرير بالنسبة لهم. ذلك سؤال لم يفهم جوابه كاتب كتب خمس روايات عن الحرب، فكيف يستطيع هذا الكاتب تطوير السؤال الأخطر: لماذا نقاتل نحن؟ ومن دفعنا الى ذلك، وما ثمن ذلك؟ تلك أسئلة عصية ومستحيلة، لا يمكن لعاقل أن يطالب كاتبا عراقيا من كتاب الداخل بصياغتها فنيا، فهي أسئلة تقود الى الموت. ولكن أين ظلال الموت؟ أين إنعكاسه على النفوس؟ ذلك

ما لم تشعرنا نصوص الحرب به.

حقا لقد سمح الرقيب للكتاب بعدد من الأسئلة، لكن تلك الأسئلة كانت في جوهرها أسئلة تتضمن في ثناياها أجوبة رقابية. فلنتأمل كيف تتساءل أم الضابط: «كيف يجرؤ بشر على قتل عوائل بكاملها، عوائل لم تحمل السلاح، لمجرد الكره؟» ذلك سؤال توجهه أم بصرية، ولكن لمن ؟ لا يهم لمن، فهي لا تنتظر الجواب، لأنها تتساءل وفي فمها جواب الرقيب. لنمضي قدما في الأسئلة. «ماذا يريدون منا»، يتساءل محمد الفرحان، صاحب سيارة الأجرة، الكادح البصري، ثم يجيب نفسه نيابة عن الرقيب: «سومار، سربيل زهاب، قصر شيرين، مهران، نفط شاه أخذناها في أربعة أيام من المعركة. نحاصرهم في المحمرة الآن. ونعرض عليهم السلام ولكنهم يهددون ويستمرون في القتال! ضرب مقود السيارة غاضبا» (ص١٥٢)، أما بسمة، الشابة البصرية، المتحدرة من هور الحويزة، فتنظر الى لهيب المعارك الى جهة الشرق وتتساءل «لماذا؟» «ففكر أبوها لثواني قبل أن يرد لها مربتا على كتفها بحنان: هم أرادوها». والنصوص تلك مأخوذة من رواية «خط أحمر» لجاسم الرصيف. ومثل هذه الأسئلة «البريئة» تظهر لنا في كل مكان: «قلت انهم يضربون بطيش وغرور ونحن ننتظر بصبر وحكمة. قالت زهرة بانفعال: أية حكمة وهم يضربون الناس بالقنابل؟». في هذا النص، المأخوذ من قصة «ألق في وجه السماء» من مجموعة القاص علي خيون «الأعماق»، تبدو الوداعة والحكمة والبراءة صفات عراقية أصيلة. وهو أمر لا يساير *أجواء الإقتحامات والإلتحامات التي يقدمها القاص لنا في* قصصه. فالوداعة والبراءة والحكمة هنا تتناقض فنيا، وليس واقعيا فقط، مع مضمون هذه القصص القائمة على الحركة الخارجية وتمجيد القوة والإحتلال. تلك أسئلة ظهرت على نص الحرب، لكنها أسئلة شاذة عقليا وفنيا، كشذوذ الحرب نفسها.

ربما يكون أكثر الأسئلة عمقا هي تلك الأسئلة التي صاغها الكتاب وهم يتحدثون عن تجاربهم الشخصية، عن أنفسهم كبشر. ومن بين تلك الأسئلة الكبيرة، التساؤل الذي وضعه الشاعر جواد الحطاب أمام ندوة القصة لعام ١٩٨٩: «لماذا نَقتلُ؟»، وهو يعني هنا، ضمن سياق النص: من يتصور أن شاعرا رقيقا يرغم على ممارسة القتل! والجواب هنا واضح تماما: إن العدو الغازي، الهمجي، المغتصب، يرغمك على ذلك. أي اننا قتلة بحكم الضرورة. وضرورة وجودنا كقتلة تشبه ضرورة وجود حاكم لا يعرف سوى القتل. ولكن، هل حقا كان ذلك ضرورة؟ هل حقا أن الشاعر أرغم على ممارسة دور القاتل لهذا السبب؟ تلك أسئلة لا يجيب عنها الأديب العراقي. والسبب في ذلك كما يؤكد جاسم الرصيف في روايته «حجابات الجحيم» :«إذاً هو الموت. السباق الرهيب: أن تَقتلَ

أو أن تُقتل. حماقة أن تسأل لماذا.»

لقد سمح الرقيب مع طول المعركة وكثرة الموتى، ونقل المعركة وتركيزها في الفاو، سمح بنقل النص من «نمطية» الشخصية الشعارية، التي سادت المرحلة الأولى للحرب قبل دحر القوات العراقية في المحمرة، الى صورة جديدة ظهر فيها قدر من القلق والخوف والجثث والأحزان والتوابيت، حينما إنتقلت الحرب الى عمق الأراضي العراقية، بعد أن سحقت القوات العراقية في المحمرة عام ١٩٨٢. ولكن هذا التقدم، الذي هو تقدم للموت، وهو تقدم مسموح بظهوره رسميا، حيث رفعت السلطة، في أعوام الحرب الأخيرة، شعار التحرير بدلا من الإحتلال، الذي يتطلب الضرب على عنصر الوطنية والتضحية والشهادة، الذي سرعان ما صار نمطا أيضا. فتوقف النص عند حدود الحركة الخارجية للمعارك من جديد، ولكن بصورة أعنف وأقل بعدا عن الواقع، وثبت عند الوصف الخارجي لأوجاع الحرب، وعند الصور الطارئه، العابرة، ولكن من غير أن يظهر البعد الداخلي للشخصية، ولم تنعكس على هذه الشخصية والمجتمع عامة أزمة طول الحرب وعواقبها النفسية والإجتماعية والسلوكية، ولم تظهر الصورة التي تعكس القلق البشري المستديم والإنسان المقهور وهو يواجه أقداره القاسية. فقد لبث البطل في الموقع ذاته، كما تريد الدعاية العسكرية، مكتفيا باليومي والمألوف من المشاهد، جنديا منتصرا، قد يجرح، قد يموت رفيقه، قد تموت أمه، قد يجوع وقد يصيح «آخ» و«فدوة»، *لكنه في الأخير لا بد أن يعيش مشاعر المنتصرين. ومن الطرائف الأدبية، المعبرة عن فكرة* المنتصر رغم الهزيمة، ما جاء لدى القاص محسن الخفاجي في روايته «العودة الى شجرة الحناء»، حينما جعل إحدى النخيل الميتة، تقوم بقتل جندي إيراني قبل سقوطها على الأرض. فحتى النخيل المحترق، يجب أن يبدو منتصرا في حرب عبثية خاسرة!!: «هي شجرة مباركة حقا. لقد رأيت بعيني نخلة مقطوعة في الفاو، وقد حطم جذعها أحد القناصين الأعداء. كأن هذه النخلة لم ترد أن تواجه الموت دون أن تقتل أحدا منهم. كان يمكن أن يسقط جذعها الذي انكسر على جهة ما، لكنه إختار المكان الذي يجلس فيه العدو ولطمته بعنف على بطنه فمات تحت الجذع دون أن تمسه أي شظية» (ص٢٢). وتلك هي أزمة نص الحرب، التي هي أزمة السلطة في مواجهة حكم الشعب والتاريخ.

لقد أدى هذا النمط القصصي الى تحول الشخصيات القصصية الى مجرد قوالب خارجية فارغة، تتشابه تشابها كبيرا في كثير من ملامحها، وتخبو تفرداتها النفسية، بل تخلو منها في كثير من الأحيان. فالنفس منطقة الوساوس، والذات موطن الأسئلة. وليست الشخصيات سوى أنماط تتحرك، يقيس لها الرقيب (الداخلي والخارجي) حدود

الحركة في طرقات الموت. لذلك أخذت تتنوع مناطق القتال وصوره، وتتعدد أساليب المعارك؛ ولكن، لم تحدث ترقية في البعد الإجتماعي والنفسي للشخصية الفنية، ولا ترقية في مستوى المعالجة. ولهذا أيضا بدت رواية «أقصى الجنوب» تجديدا يكسر رتابة النمط، ولكنها لم تكن سوى تتويج لولادة نمط جديد. فقد لبث النص يعيش حالة من الجمود العميق. فبدلا من زعيق النمطية الشعارية أصيب النص بالخرس هذه المرة، فظهر النمط «الأيوبي»، الذي يتجرع الألم بصمت وصبر، على أنقاض النمط الشعاري المستهزئ بالموت. فمن يتأمل أدب الحقبة المذكورة يجد أن الروايات التي لم تعن بموضوع الحرب، والتي كتبت في تلك الفترة، حوت تساؤلات أعمق مما حملته قصة الحرب، رغم سطحية وهزال مضمون أغلب تلك القصص، كـ«العقدة» للدكتور محسن الموسوي، ١٩٨٩، و«ممر الى الليل» لابتسام عبدالله، كتبت في ١٩٨٧ وصدرت عام ١٩٨٨، و«خراب العاشق» لحمد الصالح ١٩٨٦، ومثل هذه الملاحظة تسري على قصص غازي العبادي، وكذلك قصص عبد الستار ناصر الحربية بالمقارنة مع مجموعته «مطر تحت الشمس». فقد شغلت هذه القصص أبطالها بأزمات عاطفية عند عبد الستار وابتسام وحمد، وعقلية عند الموسوي، كانت ترغمهم على وضع تساؤلات كثيرة حول العلاقات الإجتماعية والذات والعالم المحيط. وقصة «خراب العاشق» تشبه الى حد كبير، في موضوعها وجزء أساسي من أحداثها قصة «الشفق» لمهدي جبر، التي هي إحدى القصص العراقية النادرة المكتوبة في تلك الفترة، التي جمعت بين الحب وآثار الحرب بشكل مؤثر وصادق، خال من نفاق المؤسسة. وكان من الممكن لها أن تغدو عملا كبيرا لولا أنها عانت من غصة في البوح بسبب الجو الرقابي الخانق. وهذه القصة تقف موقف النقيض من روايات جاسم الرصيف وغيره من كتاب الحرب، التي إتخذت من العداء السلطوي مبدأ للنظر الى العالم، بينما إتخذت قصة مهدي من الحب مبدأ لمواجه بشاعة الواقع. وفي ذلك الموقع يتحدد قرب أو بعد الفن والضمير عن حلم الإنسان وأحلام الوحش. وهذا ما نعنيه بمسؤولية التناول الأدبي للحدث.

إن الأدب الحقيقي، الأدب القائم على صدق المشاعر، لا يقف من الرقيب الموقف ذاته، الذي يقفه الهواة والمستسلمون للعنف الرقابي، بل يسلك سلوكا آخر، مختلفا تماما. فحينما نتحدث عن تصوير الحرب، لا نعني قطعا إعلان العداء السياسي للسلطة، ولا نعني إفتراض ظهور مشاهد تقف في تعارض تام مع إرادة السلطة. ذلك هراء، وسوء فهم لآليات الفن. حينما نقرأ «بلاغات من المرصد» لحمد خضير لن نعثر على إدانة واضحة للحرب، بنفس الوضوح والقوة التي وجدناها في قصص «القطارات الليلة»، و«التابوت»

خاصة، التي قوبلت بجفاء وعداء صريح من قبل كتاب بعثيين، في فترة لم يكن أحد يظن أن العراق مقبل على حروب لا تنقطع. لكننا في أكثر قصص محمد خضير حيادية «بلاغات من المرصد»، والتي هي عمليات رصد متداخلة، نكتشف عبر شبكة من العلاقات بين الراصد وموضوعه، بين القاص وموضوعه، بين القارئ وموضوعه، أن الأشياء تبنى بعقل وأحاسيس لا تنصاع الى إرادة الرقيب. هي تفكر فيه بحذر تام، ولكنها لا تعدل مشروعها الفني، على ضوء طلباته. وبمعنى أدق لا تبني مشهدها من زاوية تسمح له أن يكون موجودا ليطلب. إن مثل هذا الإجراء الفني ينطوي على إقصاء كبير للنص عن الواقع، وتضييق مرعب لحدود حركته وحريته، لكنه إقصاء تحكمه ضرورات قاهرة. إن علاقات النص التي تبدو حيادية، هي حيادية فقط في مقدار عدم مجاهرتها بالعداء للحرب. لكنها غير محايدة في رفضها للعبة الموت، ورفضها للإستسلام له، كقدر يتوجب قبوله وتقديم الطاعة له، تقديمها فنيا وإجتماعيا. إنها صمت البحر، في مواجهة جلجلة الموت. تلك معادلة صعبة وباهظة التكاليف للكاتب والنص وتاريخ الكتابة. لكنها لحظة لا يقوى أحد على تداركها وهو يعيش أعباءها. إن الحرية شيء لا يستلف ولا يسلف، وحينما تفتقد الحرية، فإن أنصاف أو أرباع أو أعشار الحرية لن تكون بديلا عن الحرية الحقيقية، أو المعادل لها. إن كاتبا يعيش في فم التمساح لا يُناقش في مقدار تمتعه بالحرية الفنية والسياسية وإنما يناقش في مقدار مقاومته للهلاك الجسدي والروحي، ومقدار إحتماله لأعبائهما. وتلك محنة حقيقية. لذلك فإن قاصا على درجة مذهلة من التأهيل الرصدي ومن الخبرة المعمارية قد يضيع في أحراش النص فنيا، لكنه لن يضل طريقه الأخلاقي ولن يخون ضميره. فالهنات الفنية ليست جرائم ضميرية. لقد حدث ذلك لأهم قصاصينا، محمد خضير وهو ينتقل من الرصد الشيئي والواقعي الى الرصد العقلي التجريدي في قصته «الحكماء الثلاثة»، التي إتخذت من البصرة، كالعادة، مركزا لها، وجعلت من الحرب غلافا خارجيا لها. في هذه القصة تظهر أصوات تطالب بالحرب، وتظهر أخرى تنادي بالسلام كحل وحيد ممكن لمواصلة الحياة. ورغم إنسانية هذه القصة ودعوتها الى سيادة السلام والى تحابب الناس، إلا أنها كانت لا تخلو من الإرتباك الفني، في بنائها، وهو أمر قلما يحدث في أدب خضير. وهو إرتباك ناشيء من الإصرار على الوصول الى حالة حب في جو البغضاء، والى حالة سلام في ظل الحرب، والوصول الى توازن فني في ظل قيود الرقباء، والوصول أخيرا الى صدق إنساني في ظل طغيان الخراب الروحي، وتلك مهمات جسيمة. ولهذا السبب حاول القاص تبرير تلك الهنات المعمارية في السطرين الأخيرين من قصته، حيث

يظهر فجأة صوت الرقيب الفني قائلا: «حبست نفسي في غرفة الفندق، وانكببت دون انقطاع على جمع «أشلاء» المفكرة، و«ترتيب» الأحداث والاسماء فيها، لأصوغ منها هذه الحكاية». إذاً، فهي أشلاء لأسماء وأحداث مبعثرة، من أزمان متباعدة، تمتد من آشور الى عراق اليوم، من «اتراحاسيس» الى السياب، أحداث مختلطة، تجمعها روح البصرة الصابرة، وجدت في دفتر ضائع. لكن ذلك التخريج لم يقض على الخلل الناشيء من تداخل حكايات لم يكن الربط بينها محكما تماما. ولم تخفف من هذا الخلل سوى تلك الإشارات المتفرقة، التي جاءت في قصة «صحيفة التساؤلات»، المكتوبة بعد خمس سنوات، التي حاول القاص فيها ربط بعض أجزاء قصصه ببعضها. إنها الحرب، والقهر، والخراب. لقد حدث مثل هذا وربما ما هو أكبر من هذا لأدباء يتمتعون بحرية لا يملك كتاب الداخل جزءا يسيرا منها. إن الأدب في مجتمع مغلق صراع مع الرقيب، نزاع مع الضمير، وعراك دموي من أجل البقاء الفني والأخلاقي، قبل البقاء الجسدي. إن عظمة الموقف في اللحظة القاهرة تكمن في قدرته على عدم الذوبان في حرية القطيع، وعظمة النص المكتوب في فم الأفعى قدرته على تجنب إمتصاص سمومها وتسريبها الى القارئ والتاريخ. ذلك درس ربما لا يقوى الجميع على تحمله، أو تصوره، أو حتى قبول التفكير فيه. لكنني أجد نفسي مضطرا، لتأكيد أقوالي، مستندا في حججي على محمد خضير نفسه، في مقدمته لمجموعة مهدي جبر القصصية «الشفق»، وهو يقيم قصة «الشفق»، التي وجد أنها: «تتميز عن قصص أصحابه الآخرين بلمسة صريحة، تعارض العنف بالوداعة، والموت بالحياة، والخراب بالحب، والوحدة بالاتصال، والخوف بالشجن، واليومي المؤقت بالنظرة المستديمة...».

بعد هذه الملاحظة الثاقبة، التي سيذكرها العراقيون يوما ما، على أنها أجمل كلمات تراثهم في زمن القهر والخراب، لا بد أن نشير الى أن مدينة البصرة، بخصوصيتها التاريخية والجغرافية، تمكنت، أكثر من غيرها من المدن العراقية، من إثبات قوتها الذاتية الخاصة في مواجهة الخراب، من دون أن تفقد جوهرها الأصيل، ومن دون أن تفقد عبقها الإنساني والتاريخي. لقد ظلت البصرة، في تقديري، تنتج أدبا خاصا، ليس فقط في شخص محمد خضير، بل في شخوص مدرسة متعددة الأصوات، ربما يكون قطبها الفني محمد خضير، لكن مركزها الروحي يكمن في قلب المدينة التاريخي، في وجودها الذي لا يقاوم، الذي رغم كل خراب، يأبى أن يزول. فالبصرة لا تزول حينما تمر بها عفاريت العالم السفلي. في فضائها البحري نجد القاص مهدي جبر ومحمود عبد الوهاب والشاعر حسين عبد اللطيف، يجلسون في ظلال جدران مدينتهم، يعارضون

الخراب بالحب، والدمار الروحي بالصبر الفني. تجدهم متقشفين في الإنتاج، متقشفين في الكلمة، متقشفين في مسايرة الواقع، متقشفين حتى في التعبير عن عواطفهم، ومن حين الى آخر، يسعون الى بناء مراصد خاصة وأبراج للرؤيا تقربهم وتبعدهم، توحدهم وتفرقهم عن مركزهم، لكنهم يظلون دائما موثوقين الى جذور مدينتهم، تجمعهم نظرات متعبة، مشدودة الى ضوء قادم من فنار بعيد. والى أولئك ينتسب جنان جاسم حلاوي أيضا، ولكن بزي خارجي، وصوت سياسي أخذ يشحب في أعماله الأخيرة، بسبب عثرات السياسة وبطش المنفى.

٥- السعادة السوداء: رقيب داخلي وآخر خارجي

إن مناخ الرقابة، وأجواء التلصص على الذات الفردية باسم «المجتمع»، غدت في ظروف الحرب وعسكرة الثقافة أمرا طبيعيا، اضطر الأديب والفنان أن يستسلم له. فهو أمام قدر عظيم قاهر كهذا لا يجد نفسه سوى فرد صغير، أعزل، مسلوب الإرادة. كيف يمكن لمثل هذا الكائن أن يكون معطاءا! لقد صمت محمد خضير ردحا، وهو في أوج نضجه الفني والعقلي. وحاول يوسف الصائغ أن يفعل ذلك ولم ينجح، وسعى رشدي العامل بمساعدة المرض والإدمان وفشل، وحاول البياتي أن يوازن بين الصمت والموت فوقع في إلتباس مهلك. إن نظاما للقمع الروحي، على هذه الدرجة من القسوة والجلافة، لا يمكن له إلا أن يهدم جوهر الإنسان، ويفتت أحاسيسه وملكته الطبيعية ككائن.

إن إلقاء نظرة جديدة على تاريخنا القريب، تكشف لنا أن ما غرقنا فيه، أو أغرقنا فيه من أوهام، كان قدرا مرسوما بعناية تامة. ولم نكن نحن الأبرياء موجودين خارج معجزة خلقه. فلم نكن نحن سوى أدوات طيعة في بناء هذا القدر. فهو قدر مفروض، لكنه قدر مفروض بمشاركتنا، أو على الأقل بسلبية موقفنا من مقاومة وجهه الشرير. إنه مصير تكون بواسطتنا، وليس بواسطة قوى من خارجنا، لا علوية ولا سفلية. وهذا ما يحاول الجميع التنكر له. لكنها الحقيقة المرة، التي لا نستطيع التخلص من شرورها الآن. فحينما أطبق المصير، بدا النظام في نظرنا، كأنه قدر مفروض علينا من قبل قوى غامضة، تبدو أحيانا مثل عفاريت العالم السفلي. بل هي عفاريت العالم السفلي بأبشع صورها. ولو أننا فقط نتحلى بخيال ثر كخيال أجدادنا البابليين، لقدر لنا أن نراها على حقيقتها: لعنة من لعنات الآلهة. ولذلك لم تكن عالية ممدوح مخطئة في وصفها للخراب بأنه «القصاص الرباني، وهو يطال الجميع». إنها عفاريت العالم السفلي، التي نخجل، نحن أبناء القرن الواحد والعشرين، من تسميتها باسمها الحقيقي، الذي أطلقه عليها أجدادنا البابليون بعفوية نقية، حينما ظهرت لهم في زمانهم، بالصورة ذاتها، التي تظهر لنا اليوم، نحن ورثة البابليين الأضعف خيالا والأوهى عزما!

كان البعث صريحا وواضحا في خطابه. ولم تكن الأوهام المرتبطة بتحول البعث النظري أو العملي، على طريقة كاسترو أو بريجنيف أو صلاح الدين أو حمورابي من صنع البعثيين. وإنما هي أوهام من صناعة الذين ارتضوا أن يكونوا أداة القدر الطيعة. فعند العودة الى الخطاب البعثي نجده جليا، عظيم الصراحة، لا يقبل أي خلاف أو

تأويل. فقد قال البعث كلمته، وترك مهمة تأويلها للآخرين.

فمنذ مجيء البعث وهو لا يكف عن ترديد شعار الحزب القائد في فترة التحالف، ثم الواحد بعدها. وطوال تلك الفترة لم يتخل البعث عن المناداة بفكرة قيادة وتبعيث المجتمع كهدف أساسي من أهدافه القريبة.

كان التاريخ الثقافي يُزَوَّر أمام أعيننا وأسماعنا بفظاظة لا متناهية:« صادف قصاصو الستينيّات عهدا من السوء بلغ فيه الحكم مستوى من العبث والغطرسة كانت ابرز مظاهرها حدوث ردة تشرين عام ١٩٦٣ ضد ثورة الحزب في ٨ شباط، وتسلم زمام السلطة فيها اكثر القوى يمينية ورجعية وتخلفا منذ ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨، قيادة كان همها الاساس تكميم الأفواه الحرة، ومصادرة الحريات وشن حملات المطاردة والتصفية الجسدية والاعتقال المصحوب بشتى أنواع الارهاب والتعذيب، فضلا عن مهادنتها الاستعمار وفتحها الباب للتسلل الأجنبي وتصفيتها لمنجزات ثورتي ١٩٥٨ و١٩٦٣، (التقرير السياسي الصادر عن المؤتمر القطري الثامن)، «وكانت النتيجة لتك الظروف والأجواء القلقة غير المستقرة أن عاش الادباء والمثقفون العراقيون، ومنهم كتاب القصة، أجواء كابوسية وألوانا من اليأس والانسحاق والاستلاب الروحي، ولم يلبث الادباء أن عبروا عنها بوسائل فنية مباشرة وغير مباشرة وطرائق تعبيرية شغلت فيها هموم الواقع الاجتماعي والسياسي الحيز الاكبر من اهتمامهم وتوجهاتهم» (صالح هويدي – الترميز في الفن القصصي العراقي– ص ٤١) وفي حقيقة الأمر، كان لتك الفترة المضطربة أثر كبير ليس فقط في مجال إشاعة اليأس في النفوس، بل كان لها دور ملحوظ أيضا في مجال مد الأدب بجرعات من الجرأة، لم تكن ممكنة في فترات سابقة. كان اليأس ينبت في التربة ذاتها التي نما فيها الغضب على الواقع وعلى أساليب التعامل مع الواقع. لذلك فإلى جوار اليائسين ظهر جيل من الغاضبين، الذين أرادوا أن يخرجوا على أزمة الواقع بالتوجه نحو مواقع متطرفة سياسيا وفنيا وفكريا. وكثيرا ما اختلط اليأس بالغضب في نفوس فناني وكتاب تلك المرحلة.

لقد سعى البعثيون الى تطبيق مفاهيم حزبهم على الأدب بنفس الدرجة والوسيلة التي سعى فيها حزبهم الى تطبيقها على الجيش والمجتمع عامة. كان تبعيث الثقافة والتاريخ يجري بصورة حثيثة، مكتسحا كل ما يقف في طريقه من عقبات. وكان مدخل البعث النظري الى الحياة الثقافية يمر عبر قناتين كبيرتين، أولاهما القناة القومية، وثانيتهما الاشتراكية البعثية، التي جعلت البعثيين يبدون أكثر قربا الى الشيوعيين من غيرهم نظريا وعمليا.

وقد عمد الكتاب البعثيون الى رسم مخطط لأهداف الأدب، طالبوا الأدباء في تلك المرحلة بالالتزام بها: «إن صورة التمزق السابقة قد انتهت في القطر الذي بنى خلال عشر سنوات علاقات اجتماعية جديدة لا نستطيع القول انها نهائية بل انها تعبر عن تحولات شاملة تنمو داخل حركة المجتمع وتفرز مردوداتها الايجابية، وان القاص قد انتقل من معاناة مشاكل ذاته الى معاناة مشاكل الوطن الكبير، لا الوطن الصغير فقط»، (باسم عبد الحميد حمودي- رحلتي مع القصة العراقية - وزارة الثقافة - ص ٤٠)

ولم يكتف النقاد بتحديد الأهداف السياسية والاجتماعية للأديب، بل وصل بهم المقام أنهم راحوا يرسمون له أساليب التعبير الواجب اتباعها في «القطر العراقي» : « إن قصاصنا لا يحتاج لشكل على درجة عالية من الرمز بقدر ما يحتاج الى طرح موضوعات ايجابية بالشكل الذي يختاره، والذي يحقق التوازن الدرامي في الحدث، لكنه في قطر آخر قد يحتاج للرمز والافادة من التراث ومن مآسي المفكرين العرب القدامى الذين حوربوا من قبل السلطة لطرح موضوعات تمتلك الرؤيا التحريضية على الثورة» (المصدر السابق - ص١٤)

وأخذ ينشأ حصار ثقافي جدي محوره نظرية الإلتزام، والتي كانت في نظر البعثيين تعني الإلتزام بخط النظام. وبهذا الصدد يقول حميد سعيد: «إن التركيز المستمر على ضرورة اعتزال المبدع - وهو يعني هنا استقلاله، لأن الاستقلال يوازي الاعتزال، في نظر حميد سعيد - وان اقترابه من المؤسسات رجس من عمل الشيطان يجب اجتنابه. هو توجه مضاد بوحي من القوى المعادية للتغيير ولأي نوع من أنواع الحيوية. انه نوع من التأمين على السكون!!». (حميد سعيد - الكشف عن أسرار القصيدة- مكتبة التحرير- ص ٤٠)

ولهذا أدينت علنا أي محاولة للخروج على مخطط البعث الفني هذا. ومثل هذا جاء في نقد مجموعة «المملكة السوداء» القصصية، وهو نقد موجه الى حقبة بأكملها، أواسط الستينيّات وبداية السبعينيّات، والى جانب التمرد فيها خاصة: «وهي فترة اتخذت الأقصوصة العراقية في بدايتها مسارا اشكاليا بشكل البنية السياسية آنذاك، ولكن هذا الاحتجاج اعطى القصة القصيرة مجالا للتمطي واخترق كل الاسس وطفت باسمه أو نتيجة له مجموعة قصص فجة، نرجسية، بنت جدرانا سميكة عالية من كراهية الجموع واللاالتزام بينها وبين القارئ» (المصدر السابق - ص ١٤٨)

وربما يذكر هذا بالمقدمة الساخرة لقصيدة «باب سليمان»، من ديوان «بعيدا عن السماء الأولى» لسعدي يوسف، والتي تعكس وحدة المفاهيم الأساسية الشائعة آنذاك

حول الالتزام الفني وثقافة الجموع:

«فليسقط الشعراء، ولتسقط قصيدتك الجديدة،
ماذا ستكتب غير لغوك؟ أنجما وندا ونخلا
وحكايتين عن الضياع، وتشتم العصر المملا
وتخط رسما في السياسة ليس يفهمه سواك...» .

لقد وقف الشيوعيون، كالعادة، مرتبكين أمام طغيان مد البعث الآيديولوجي. فعند الانعطافات الكبيرة يفقد الشيوعيون بوصلتهم. لذلك راحوا، في تلك الحقبة، يتحسرون وهم يرون الوسط الثقافي المستقل يسحب بقوة من قبل البعث. كانت حيرتهم تلك لا تقل عن حيرتهم وهم يواجهون سلطة عبد الكريم قاسم. فهم من جهة يتمنون لو أنهم استطاعوا كسب هذا الوسط اليهم لا البعث، ومن جهة أخرى كانوا يدينون خفية التقارب مع البعث وينظرون اليه على أنه خيانة للمشروع الإنساني الوهمي المشترك بينهم وبين هذا التيار، ومن جهة ثالثة كانوا يضغطون على المستقلين بالوسائل نفسها التي يضغط بها البعث. كان صراعا بلا قيم إنسانية، وبلا خطط ثقافية وطنية. كان صراعا يديره الأدباء في الظاهر، ويتحكم فيه من أعلى القادة «البلطجية» البعثيون وحلفاؤهم .

إن الاستيلاء على الثقافة في المشروع البعثي، يتم تطبيقيا، لا من خلال فرض النظرية البعثية فقط، وإنما أيضا من خلال الإستيلاء على الأفراد لصالح هذه النظرية. كان إسقاط الكاتب هو المدخل الى إسقاط الثقافة في فخ المشروع البعثي.

ولذلك استخدم الجانب القومي كطريق لإلتقاط العناصر التي كانت يوما ما في صفوف الشيوعيين، والتي حملت مشاعر الخيبة من جراء فشل المشاريع السياسية. لقد عمل البعث بكل قوة على فتح الطريق القومي أمام هؤلاء، الذين وجدوا هم أيضا في هذا الطريق وسيلة تبرر لهم انحيازهم الى سلطة لا يؤمنون بها في قرارة أنفسهم، وفي أحوال كثيرة هم من ضحاياها السابقين. كان الطريق الذي بدأه عبد الرحمن مجيد الربيعي في «الوشم»، هو الإعلان عن الخيبة والهزيمة السياسية، وهو إعلان يطابق في خطه العام ما وصل اليه قبله اسماعيل فهد اسماعيل، في «كانت السماء زرقاء». وكانت تلكما المحاولتان، بصرف النظر عن السبق الفني فيهما وصلة ذلك بالتطور الفني الروائي العربي، هما خطوة فنية كبيرة في مجال البناء الفني وخطوة جريئة، و«تاريخية» – وفق مصطلحات الاشتراكيين– لا تقل عنها في مجال المعالجة السياسية والاجتماعية والفكرية. والقصتان تشتركان إضافة الى التجديدات الفنية في موضوع الإحباط

السياسي، ولكن بنبرة أقل ميلا الى الاستسلام في «كانت السماء زرقاء»، وأكثر وضوحا في رفضها للمشروع البعثي، سواء في ستاره القومي أو في صورته المكشوفة. لذلك عومل أدب اسماعيل فهد على أنه أدب معاد، ولم يجد ترحيبا من قبل الكتاب البعثيين. وفي «الضفاف الأخرى» أبدى اسماعيل فهد اسماعيل وضوحا أكبر، جعله ميئوسا منه في نظر البعثيين، بينما سار الربيعي خطوات سريعة باتجاه المشروع البعثي. وقد لخص اسماعيل فهد في (الضفاف الأخرى) اختلاف نموذجه السياسي عن نموذج الربيعي من خلال اعادة إنتاج بطل «الوشم» وايصاله الى نهايته المفترضة، التي يعتقد بها اسماعيل فهد: الخيانة الطبقية. ثم جعل بطل «الحبل» يصبح متطرفا، ودفع فاطمة، التي ظهرت في «كانت السماء زرقاء» الى الإرتباط بشكل نهائي بنضال العمال، الأمر الذي جعل النقاد يفسرون ذلك الترتيب السياسي بأن الكاتب سعى الى «التقاط بعض الخيوط من الروايات الثلاث الأولى، ومتابعة خط قصصي متوائم معها» (روجر ألن – الرواية العربية – المؤسسة العربية – ص ١٦٠). وفسر آخرون ذلك بأنه يهدف الى إثبات « أن قيادة النضال انما بقيادة الطبقة العاملة» (أحمد محمد عطية – الرواية السياسية – ص ٣٧)

وفي واقع الأمر كانت مهمة اسماعيل فهد اسماعيل أكثر تعقيدا، سياسيا وفنيا مما ذكر ألن. فقد كانت قصص اسماعيل، التي منحته موقعا متميزا في إطار الرواية العربية، لا تعدو أن تكون شحنات جريئة من التجديد الفكري والاسلوبي. لكنها لم تكن، كل واحدة على انفراد، قادرة على استيعاب الموقف السياسي والاجتماعي ذي الوجوه المتعددة والمتناقضة، القائم آنذاك. لذلك وجد اسماعيل فهد أنه ربما كان ملزما، على نحو ما، بأن يكتب عملا يتمم فيه ليس فقط ما بدأه هو وحده من تجديد فني ونقد سياسي واجتماعي، بل يشرك فيه أيضا منافسه عبد الرحمن الربيعي، من خلال تطوير شخصية «كريم الناصري» بطل «الوشم» الى «كريم البصري» في «الضفاف الأخرى». لقد توقف «كريم الناصري»، بعد تجربة سقوطه السياسي، عند حدود غامضة. فهو من جهة كان ينوي الهرب بأي ثمن، ويختار الهرب كحل وحيد، وكغاية قائمة بذاتها، لكنه من جهة ثانية لم يقطع الأمل، آنذاك، بعد بالقوة السياسية التي عانى معها تجربة السقوط. إن هذا الموقف، الذي أدين على إنه موقف انتهازي ومتخاذل ثوريا، هو الذي جعل اسماعيل فهد اسماعيل يقود كريم الناصري نحو خاتمة أكثر وضوحا: التعاون مع العدو الطبقي. كانت تلك نتيجة وليست افتراضا. فقد كان كريم الناصري هو عينه عبد الرحمن الربيعي، في بحثه عن أفق جديد بعد موجة الخيبة التي لا زمته ولازمت جزءا كبيرا من

جيل اليساريين. وكان بطله عاجزا مثله عن اتخاذ موقف حاسم. ورغم أنه مثل بطل «كانت السماء زرقاء» قد توصل الى نتيجة مماثلة لما توصل اليه ضابط اسماعيل فهد، فهذا يقول «أنا لست انسانا»، وذاك يقول: «انه كتلة من العار، فقد النقاء والطهارة والايمان والانتماء والالتزام». لقد كان بطل الوشم، المهزوم، مهزوما حتى في هزيمته. وهذا ما لم يلحظه بوضوح تام أحد من قبل. فقد كان عليه أن يواصل هزيمته، باحثا عن حل آخر، كما اعتزم، بعيدا عن أي أمل بالعودة الى الموقع الذي انهزم فيه. لكنه آثر في اللحظة الأخيرة أن يتمنى لو أنه عاد الى النضال السياسي، بعد أن يقوم الآخرون بتوفير الظروف الملائمة له: «كل الذي اتمناه يا جابر أن تعودوا ثانية وربما أعود بعودتكم، فانتم التفاؤل الذي أضعناه».

كان بطل «الوشم»، كتلة معقدة من التناقضات الفكرية والعاطفية والسياسية والاخلاقية، تطابق الواقع في جزء كبير من أوجهه. فقد كان البطل - اسماه البعض باللابطل، تمييزا عن البطل الثوري المنتصر!- يبحث عن تفاؤل وهو في أوج تشاؤمه، يأمل بحلول مستقبلية وهو في ذروة تصميمه على الهرب من أفق الواقع المغلق، ويبحث عن طهر وهو في ذروة سقوطه. كان انتهازيا حتى في هزيمته، فهو لم يكن مخلصا لها حتى النهاية، فلم يكن قد وجد هزيمته الكاملة كيقين. لذلك عد بعضهم هذا التفاؤل ملمحا ايجابيا، فـ«الثوري الحقيقي لا يكف عن الثورة» (احمد محمد عطية - الرواية السياسية - مكتبة مدبولي - ص٥٢).

ذلك الملمح، الذي عُد في لغة الحماسة الآيديولوجية إيجابيا، ممثلا في شخصية «كريم الناصري»، هو في حقيقة الأمر أعمق جوانب خصوصيته، وأعمق مواقع سلبيته كمشروع إنساني واقعي. فقد كان يعاني من ضعف حقيقي لا بسبب سقوطه ويأسه فقط، بل أيضا بسبب عدم وجود مشروع بديل يملكه. فقد ظل ينظر الى المؤسسة الحزبية، حتى وهو في سقوطه، على أنها المنقذ، الذي سيهدي الضالين، ويعيدهم الى درب الصواب. فهو لم يكن مخلصا لذاته، بقدر ما كان مخلصا للوسط المحيط به. فقد كان يستّمع الى من حوله وهو في ذروة اختلائه بنفسه. فهو ابن المؤسسة، ابنها الشرعي حتى وهو في هزيمته، حتى وهو يبحث عن حل لنفسه يعتقه من أسرها. هنا في هذا الموقع الملتبس وقف نص «الوشم»، وهنا أيضا في الموقف ذاته، الذي وقفه «كريم الناصري» وقف عدد من الفنانين والأدباء، وهو الأمر نفسه الذي قاد لاحقا خطى عبد الرحمن مجيد الربيعي أيضا نحو البطل القومي والبعثي في «الأنهار» و«القمر والأسوار»، وهو الذي دفع من جانب آخر اسماعيل فهد اسماعيل الى الحل الآيديولوجي الأخر،

الصارم، لكي يعيد انتاج كريم الناصري في صورة كريم البصري ويوصله الى نتيجة ما وصل اليه. أكان عبد الرحمن مجيد الربيعي واعيا لإلتباس شخصيته، ساعيا الى فضح هشاشة موقفها، أم أنه كان يعكس دون وعي حالته الخاصة، وهي حالة تعمم حالات عديدة، كفرد خارج على شروط الهزيمة السياسية، ذاهب بنفسه الى خيبة سياسية جديدة؟ لا أظن أن الربيعي كان يريد إدانة الهزيمة، باعتبارها غير قادرة على الوصول بالانهزام الى نتائجه النهائية. لأنه نفسه وصل بنفسه الى ما وصل اليه أبطاله، ووقف في الموقع عينه الذي وقفوه. فلم يكن نصه سوى تلخيص ذاتي صادق لهزيمة اجتماعية، لكنه تلخيص وجل، لا يقوى على الوقوف بنفسه من غير اسناد من قوى خارجية، حتى لو كانت هي القوى نفسها التي صنعت هزيمته. وفي هذا الموضع يكون الربيعي قد حقق نجاحا جديا، لا يتأتى بيسر لأحد، وهو نجاح لا يحتاج الى كتب أخرى لكي تضع صاحبها في موضع المبدعين المهرة، على مستوى المعالجة الاجتماعية، إضافة الى التجديد الفني، لأنه صور لنا نموذجا واقعيا مهزوما يطابق في جوهره خصائص الهزيمة الاجتماعية لجيل تلك المرحلة. لكنه من جانب آخر كان مقيدا بأفق الأحزاب المحيطة به، فظل مشدودا الى عجز الواقع بقوة، دون أن تظهر لديه عناصر تشير الى مستقبل آخر، غير المستقبل الذي رسمته الأحزاب. ومن هنا كان سعي اسماعيل فهد يتمثل بإخراج هذا البطل من أزمته عن طريقين مختلفين: أولا إيصاله الى الخيانة ممثلا في شخصية كريم البصري، وبذلك يتم شطب اسمه نهائيا من سجلات الثوريين «الحقيقيين»، أو الوصول به الى طريق الثورة ممثلا في شخصية فاطمة، التي تمثل الاستمرار في النضال الثوري. لكن الحلول تلك جميعها، بما فيها حل الربيعي، كانت تسد الآفاق في وجه ولادة مشروع حقيقي للتمرد على سياسة الأحزاب. وهنا، في هذه النقطة، يتركز ضعف هذا النموذج، الذي استخدم في الواقع المعاش لصالح المشروع البعثي، بهيئة ساقط سياسي أو بهيئة حليف ثوري، وفي كلا الحالتين كان المشروع البعثي هو المنتصر.

لقد لاحظ محمد الجزائري في الآداب البيروتية العدد ١١، نوفمبر ١٩٧٣، قلق شخصية كريم الناصري، وحاول تفسيرها ولكن بحذر، وفق وعي مثقفي السبعينيّات. فقد كانت محاولة الربيعي للإنفلات من شرنقة الأحزاب، في نظر الجزائري، غير مكتملة لأنها كانت «داخل موجة خلق «البطل» الوسط بين الانتماء واللانتماء، الوسط بين الموت والحياة، بين البغض والمحبة، بين اليأس والتفاؤل، بين البحث والمغامرة والقنوط، وبإختصار: بين الإمتداد والتخلي». إن ثنائية المصير، ثنائية الإمتداد والتخلي، والموت أو الحياة، والحب أو الكره، كمعادل للعبة الالتزام واللاالتزام، هي إحدى متاهات الواقع

السياسي العراقي المشحون بالبديهيات السياسية التافهة. ففي أي الموقعين تقع المحبة والتفاؤل والمغامرة والحب؟ وفي أي موقع يوضع الموت والقنوط والكره؟ إن الإمتداد هو الجسر الوحيد، هنا، الذي يربط تلك الصفات بالإلتزام؛ لذلك فالتخلي هو طريق الموت والبغض واليأس والقنوط. ولا أظن أن المحاججات الآيديولوجية لتلك الحقبة تقبل بوجود تفسير آخر، مغاير. ولكن هل حقا كان الواقع لا يرتضي بغير هذه الثنائية القاسية؟ هل كانت تلك الثنائية هي القدر الوحيد للإنسان العراقي؟ عن هذا يجيبنا عزيز السيد جاسم معلقا على قصة «الوشم »نفسها قائلا: «الوشم هي قصتنا جميعا»، وهو يعني أنها قدرنا جميعا.

ولكن، من نحن «جميعا»؟

كانت تلك القدرية الجماعية هي قدرية الأحزاب السياسية العراقية، التي أريد لها أن تُعمم على الجميع، وقدرية المثقف العراقي الذي لم يكن قادرا على الخروج من بيت الطاعة السياسية. كان عزيز السيد جاسم يرى في بطل الوشم ذاته معممة على الجميع، وهو عين ما يراه قادة البعث من مصير للعراقيين. وقد إختار عزيز لنفسه ذلك الطريق أسوة بعدد كبير من مثقفي فترة السبعينيَات: شيوعيين وقوميين ومستقلين، الذين وجدوا في المشروع البعثي، الحل الأمثل للتغلب على ثنائية: الموت والحياة، الالتزام واللالتزام، الحب والبغض، وبإختصار: الإمتداد والتخلي. فإختاروا الامتداد باتجاه المشروع البعثي بهيئة أعضاء أو أصدقاء أو حلفاء. وفي فترة الحرب العراقية الإيرانية أعادوا مجددا هذه الثنائية في هيئة صراع بين الموت والحياة، وطالبوا الأديب بأن يختار «الحياة»، التي هي في التفسير البعثي إختيار للحرب والعدوان، كما هو الحال في إختيار الهزيمة كطريق نحو التبعيث. كان ذلك هو الأفق المسدود للخيبة. الأفق الذي أفاد منه البعث في مشروعه السياسي ثم الحربي، باسم الشعب والقومية والعظمة الوطنية الزائفة. فلم يكن الوطن خلوا من الخيارات السياسية والاجتماعية، لكن الوطن لم يكن جاهزا للتحدي الجدي للقهر السياسي الواسع، الذي كان يلوح في الآفاق في صورة وطن يراد تشييده بالدماء والجماجم. ولم يكن أكثر جاهزية للتحدي الفكري، حتى بمعناه السلبي، أي رفض الالتزام الحزبي، كطريق وحيد للإمتداد والحياة والحب والتفاؤل.

ومن سخريات القدر المرة أن يضطر المرء الى إعادة سخرية عزيز السيد جاسم في تعليقه على رواية «الوشم»، واصفا هزيمة السياسيين، قائلا: «لقد شاهدنا هذا النموذج الرثائي، في أعقاب مغادرة السجون والمعتقلات، نسأل عن فلان وفلان فتأتي القصة

بسرعة: يقولونها وينصرفون... فلان أصبح متدينا... انه مؤذن! وفلان أصبح سكيرا! هذه ظاهرتنا، والروائي مطالب بسبر غورها». (الوشم – الدار العربية للكتاب – ليبيا ١٩٧٧– ص١١٠)

لقد جرى حقا تعميم هذه النموذج الرثائي وطنيا، ولكن ليس في هيئة مؤذنين وسكيرين، وإنما في هيئة بعثيين وحلفاء للمشروع البعثي. وكانت تلك هي هزيمتنا الكبيرة، التي لم يسجلها أدبنا ولم يسبر غورها بعد.

من هذا كله نخلص الى أمر واحد، هو أن جيل الستينيّات لم يكن جميعه مخلصا بحق لنتائج الخيبة السياسية التي عاشها. كانت تلك الخيبة مصدرا عظيما للتمرد على شرور الواقع كله، لكن المثقف الستيني، الذي ولد على يد المؤسسة الاجتماعية، لم يكن قادرا على الإنفلات التام من لجامها. فإذا كان بطل اسماعيل فهد، في شخص فاطمة، يندفع نحو الالتزام الثوري، فإن أبطال الربيعي التالين للوشم يندفعون نحو الإتجاه البعثي. لقد ذهب الفريقان نحو البداية التي ثارا ضدها، واختصما معها وخاب أملهما فيها. كان بعض أفراد هذا الجيل مهزوما حتى في هزيمته، فهم لم يتركوا لمن جاء بعدهم موقفا صادقا وواضحا يعارض سياسة الأحزاب وسياسة المؤسسة، التي خرجوا عليها. ومن جانب أخر لم يكونوا على الاطلاق، حتى نسخا باهتة أو إمتدادا صادقا أومزورا لجيل الغضب أو جيل المهزومين، الذين ظهروا في العالم اللااشتراكي آنذاك؛ فقد كانوا، في الغالب، أشبه ما يكونون بفجوة غامضة، سرعان ما ملأتها الأحزاب المتنافسة ذاتها. وكانت تلك واحدة من دورات إعادة إنتاج الشر في تاريخنا الثقافي.

ومن المفيد أن نشير هنا، الى أن فسحة الجرأة النفسية – وهي نفسية في تقديري أكثر مما هي سياسية وفنية – التي حصل عليها الأديب والفنان، والتي ساعدته على البوح بإنكساره علنا، لم تكن وليدة للتغيير العالمي فحسب: حركة اليسار الأوروبي، الوجودية، النزعة العبثية، وأجيال الرفض الأوروبية والأمريكية. كانت تلك الروافد العالمية أقلها أثرا، كما أظن. بيد أن القوة الفاعلة التي جعلت الفنان والأديب يقوى على الإجتراء بإعلان خيبته صراحا، متحررا الى حد ما من اللوم والتبكيت الأخلاقي – الاجتماعي، تكمن في ضعف الأحزاب، الذي جاء عقب سلسلة من المشاريع السياسية الفاشلة، والقاسية. كان ضعف هيمنة الأحزاب، بما في ذلك البعث، الذي كان واهيا عند مجيئه، هو الذي أمد البعض بجرأة إستثنائية جعلتهم يصرحون، متحررين من بعض مخاوفهم الأخلاقية – النفسية – بإنكسارهم. وكانت تلك من ناحية أخرى هي جرأة الكائن الفرد في مواجهة المؤسسة الجماعية، التي بدت له فجأة، أنها ليست فقط «مفرّخة» دائمية

للمآسي، وإنما هي أيضا شيئا قابلا للإنكسار، أو أنها شيئا ليس بالقوة والمنعة التي ظنها عليها سابقا. لكن قسوة الإرث التاريخي الحزبي والسياسي هي التي جعلت هذا التعبير عن الإنكسار لا يبدو منعتقا من سلطة القوى السياسية، وهي التي جعلت الفرد سرعان ما يعود ليرتبط بشعارات المؤسسة الحزبية مجددا. ولذا أيضا بدا، لدى البعض، شاذا الموقف الذي أبداه فؤاد التكرلي في مسرحيته «الصخرة»، التي جاهرت باللاإلتزام. وقد كان ذلك الموقف شاذا بحق في ظروف تلك الحقبة، لكنه شذوذ يشير الى أن هناك من كان يدرك، أو يملك إحساسا بفداحة الكارثة، التي ستحل علينا، بسبب شدة سيطرة الأحزاب والمؤسسة السياسية على الحياة.

إن قسوة الحياة وتعدد مآسيها المؤلمة، جعلت «خيال» الواقع يكون في أحوال كثيرة أكثر إفصاحا وخصبا ونموذجية وفنية من خيال الأدباء. أما كانت تلك المحاولة الفاشلة، للخروج من ورطة المؤسسة، شبيهة بمحاولة عبد الرحمن البزاز سياسيا للتخلص من قيادة المؤسسة العسكرية، التي اضطرته في الأخير الى الاستسلام الى مشيئتها، ثم الوقوع السياسي على يدها، ثم التصفية التامة على يد لواحقها؟ إن الواقع الثقافي لدينا يطابق في نتائجه النهائية مجريات الواقع السياسي على نحو غريب.

لقد التقط كلا الفريقين، البعث وكتّاب الخيبة السياسية، الإشارة التاريخية الصادرة من وحي اللحظة: الإلتقاء عند الحد القومي، لكي يبتلع البعث العنصر الجديد بيسر، ولكي يتقبل العنصر الجديد بليونة عملية إزدراده من قبل قاهره القديم. ولم يكن الشيوعيون بقادرين على إبتكار مشروع ثقافي مواجه وبديل، لكونهم أولا يعترفون بالدور القيادي لحلفائهم القادمين، وفي الوقت نفسه يعترفون بمشروع الحلفاء القومي، إضافة الى أنهم كانوا عاجزين عن فهم التغييرات السريعة في المجالات الاجتماعية والثقافية المعقدة، التي لا تطابق تبسيطات نظرية الصراع الطبقي. وقد ضاقت آنذاك مسافة الاختلافات النظرية بين البعث والشيوعيين الى حد كبير في مجالات كثيرة، ومنها الموضوع القومي، الذي ظل الخلاف الأكثر إلتهابا فيه يدور حول «معضلة» أساسية واحدة: هل يجوز تسمية القومية والشعب بالأمة أم لا يجوز؟ ومع انشغال الشيوعيين بهذه الرطانة كان البعث يستولي باسم الأمة أو القومية أو الشعب على الواقع الثقافي، وكانت القومية هي المدخل الى البعثية، بالنسبة لجيل الأدباء والمثقفين المحبطين، ثم أضحت البعثية فيما بعد المدخل الى ثقافة الحرب وثقافة الخراب عند عدد كبير من كتاب جيل الثمانينيّات.

فقد كانت تجربة السقوط السياسي في «الوشم» مثلا، هي الخطوة الأولى على طريق

«الأنهار»، حيث يظهر الانحياز الى ما يعرف بالبطل القومي، الذي يأخذ صفة البعثي، في صورة «صلاح كامل»، وتستمر بعدها بليونة عملية تزييف التاريخ لمصلحة النموذج البعثي السافر «شخصية النموذج البعثي» وما عرف بـ «الرواية الواقعية القومية»، حيث يبرز «عزيز» البعثي من وسط الحارة الشعبية ممثلا لطموحات الجماهير المسحوقة في «القمر والاسوار»، أو يظهر هذا البطل بأثر رجعي في قصة «أبواب الليل وأبواب النهار» من مجموعتي «الأفواه» و«سر الماء».

كانت قصص السقوط السياسي هي الموضوع الأثير، الذي أفاد منه البعث وهو يواجه خصومه التقليديين الشيوعيين. ولم يكن البعث يملك قاصا معروفا يحقق له انتصارا أدبيا. فجاء الهجوم على شخصية الشيوعي الساقط من قبل عناصر عانت من إحباطات العمل في صفوف الشيوعيين: عزيز السيد جاسم (المناضل)، وعبد الرحمن الربيعي (الوشم)، واسماعيل فهد اسماعيل (كانت السماء زرقاء) و(الضفاف الأخرى). وقد لعب البعث في هذا المجال دور الصياد الثقافي. فكان يلتقط الفرائس، ولا يهمه شكلها ومظهرها، وحينما يجد لحمها مرا، كلحم اسماعيل فهد اسماعيل، ينفض يده منها.

لقد دفعت الرياح السامة نفسها كتابا كثيرين الى ضفاف لم يحبذوا الرسو عليها، منهم على سبيل المثال جمعة اللامي، الذي تعرض الى ضغط «ثقافي- نفسي» شديد، حتى قدر له تعديل مساره والتقدم في الطريق «السليم»: البحث عن البطل القومي، ممثلا في شخصية البطل البعثي. فقد قوبلت قصة (أسماك مقهى السعادة) بنقد قاس أخرجها من تيار القصة الحديثة، فهي «عمل تجريبي هدفه الإثارة لا التحريض تجاوزه تيار القصة العراقية الحديثة»، بهذه الكلمات يقيم باسم عبد الحميد القصة. لكنه في (الثلاثية الأولى) يعترف لجمعة بالتقدم خطوة الى الأمام، لأن القصة «تتضمن اشارات الى التغيير السياسي الذي يعيشه بفعل الثورة دون اقتراب واضح منه». أما في (الثلاثية الرابعة) فيصبح «قلمه مشرقا آخذا من التاريخ تاريخ هذه الأمة وواقعها»، والسبب في ذلك لأن جمعة اللامي يقدم لنا بطلا اسمه «(أبو ميثم) ،الذي يستعد للشنق ببساطة ويقول لرفاق السجن: أنا عربي، لذلك فأنا أؤمن ببعث هذه الأمة»، والذي عدّ دليلا على تطور «عقلاني واضح». وهنا نرى أن التطور يغدو فنيا بمقدار إقتراب موضوعه خطوات من الفكر البعثي أو القومي، ويغدو عقلانيا بشكل واضح حينما يعبر صراحة عن إنحيازه للمشروع البعثي في زيه القومي أو السافر. (باسم عبد الحميد حمودي- رحلتي مع القصة العراقية – ص١٧٥)

ومثل هذا التمجيد أضفي على لطفية الدليمي، فعدت قصتها «عمران والصيف» نموذجا للقصة «الثورية الرامزة»، وأنها تتجاوز نفسها متخلصة من «الغوص في التراث،»، لكنها تتجاوز ذلك كله في قصصها القومية: الشهود والشهداء والوجه العربي. (المصدر السابق- ص١٧٦)

كان تزوير التاريخ قائما على قدم وساق. حتى غدا البعث، في نظر آيديولوجييه عاملا أساسيا من عوامل صناعة التجديد الثقافي التاريخي. فتجربة جيل الستينيّات، التي حملت عناصر التمرد على قلق واضطراب الواقع أوّلت على أنها نتاج بعثي خالص، وتم نسيان أنها كانت نتاجا لأزمة احتراب الأحزاب، التي توجها البعث بانقلاب رمضان الدموي، الذي حفر أوسع جرح في ضمير الشعب.

في هذه الحقبة أنيطت بالمثقف والأديب والناقد والصحفي البعثي أو الموالي للبعث مهمة لعب دور الرقيب. وتمت محاصرة الأدب من الداخل بواسطة جيش الرقباء هذا. وقد ساهم الشيوعيون في ذلك أيضا، لكننا سنقصر الحديث على دور البعث. فلم تكن أجهزة صدام الخاصة وحدها من يرسم صورا مجسمة للوحة الحياة السياسية والتنظيمية في إطار البعث وخارجه، من أجل إعداد قوائم التصفية النهائية، كانت فرق المثقفين أيضا تعد قوائم بالموقف الأدبي، ليس العملي فقط، بل حتى النظري. كانت فرق الثقافة تحاصر الأدباء وتحصي عليهم أنفاسهم، فما تكاد شخصية أدبية من شخصيات قصة أو رواية أو مسرحية، تظهر الى النور حتى تتم مراقبة ولادتها وتتبع أثرها الأجتماعي والثقافي. إن الناقد والمثقف كان بطل الحرب الرقابية لهذه الحقبة. ومن يعيد تقليب أدب تلك الحقبة سيعثر على مئات الأمثلة. ومما لا شك فيه أن الأدباء أنفسهم يعرفون ما يكفي من الأمثلة الأخرى، التي تؤكد ما أريد الوصول اليه.

بعد هذا العرض قد تبدو لوحة الحياة التي رسمناها مظلمة الى حد كبير، في نظر كثيرين. ولكن، ألم تكن هي كذلك؟ لقد كانت مظلمة الروح حقا. لنلق بصيصا من الضوء على بعض ملامحها.

حينما كتب القاص برهان الخطيب قصة «الطوفان» عام ١٩٦٩من مجموعة «الشارع الجديد» الصادرة عام ١٩٨٠، وكان آنذاك يخطو خطواته الأولى، جرى تأويل نصه سياسيا لمصلحة القوى الحاكمة. ورغم أن النص كان يحمل بعدا عقليا ومرونة فنية تغري بالتأويل، إلا أنه كان يسعى الى شيء آخر، ربما لا يطابق بشكل مباشر التأويل البعثي. كان يدعو أبناء الشعب الى الكف عن الإحتراب وأن يفكروا في أمر الوطن. كان خطابا بسيطا، طيبا، لكن البعث، الذي وظف كل شيء لمصلحة آيديولوجيته، جعل هذا

النص وغيره جزءا من منظوره السياسي: «فعلى مستوى ظروف القطر العراقي يمكن النظر الى القصة على انها تعبير رمزي عن حالة الصراع الدموي والاقتتال بين الفصائل الوطنية والتقدمية التي غلبت التناقضات الثانوية على التناقض الاساس» (د. صالح هويدي – الترميز في الفن القصصي العراقي – ص٤٥). فقد كان مقدرا للخير آنذاك أن يقدم للشعب على طبق بعثي. أليس البعث هو راعي الجبهة الوطنية؟ ولكن، حتى لو كان برهان يعني أو يشير الى ذلك – كانت الجبهة آنذاك مجرد فكرة للتداول – فإن الجبهة لم تكن حلما حقيقيا للوئام الوطني، كانت تقاسما للدكتاتورية، حصلت فيها «القوى الوطنية التقدمية» على شهادة إثبات من الشعب على سوء السلوك والضمير والتهافت السياسي، وعلى صك الموت من الحليف والشريك المتسيد.

وإذا كان نص برهان السابق يحتمل التأويل فإن قصته «عراك»، من المجموعة نفسها، وإن كانت تضرب على الوتر نفسه، فإنها كانت عصية على التأويل السهل، لأسباب فنية بحتة. فلم يكن بناؤها الواقعي، وموضوعها البسيط قادرين على منح النص طاقات التأويل الكافية. رغم ذلك جرى تأويلها تأويلا بعثيا، واستخرجت منها رموز، من ذلك الضرب الذي شاع في تلك الحقبة، والذي اسموه «المعادل الموضوعي»، الذي ولع به القصاصون والنقاد والقراء، فتحول النهر الى رمز، والصبي الى رمز، حتى قنينة الحليب أضحت رمزا. كانت تلك سذاجة فنية مكعبة، ساهم فيها القاص والناقد والقارئ. لقد جيرت تلك القصة، باسم العمل الوطني والمعادل الموضوعي، لمصلحة البعث، وهي بريئة من ذلك. وقصة «عراك»، تتحدث عن صراع صبيان في دربونة، ووقوع صبي بين فريقين متناحرين: «لقد كاد تطاحن الفريقين وعبثهم السادر ان يتسبب في اختناق الطفل وموته. وتلك القيمة الدالة على البراءة، ورمز الجيل الجديد الذي لا ناقة له ولا جمل في هذا الصراع الدامي، لولا ان انقذته الشخصية قبل فوات الأوان... ولم يكن غريبا ان تعبر الشخصية الضفاف الى حيث النهر بعد ان غدا العبور امرا متعذرا بسبب العداوات، كما لم يكن غريبا أن تضحي بزجاجة الحليب رمز قوتها اليومي من أجل ضمان الغد المشرق الذي ينتظر المحلتين وأهلهما على يدي هذا الجيل الذي رمز له القاص بالطفل الموشك على الاختناق»، وبهذا «تكشف القصة عن رغبة الشخصية الممثلة للقوى الوطنية في الحفاظ على روح الشعب ومستقبله الممثل في الطفل الذي كاد يفقد حياته، من جراء الصراع الدامي بين الفصائل الوطنية...» (المصدر السابق – ٤٧)

وحينما تمردت شخصية «مزعل» في رواية برهان الخطيب «الجسور الزجاجية» على إرادة الرقيب البعثي، لأن برهان الخطيب رسمها بصورة واضحة، ظهر الرقيب –

المحقق، الذي لا يرضى، هذه المرة، بالتأويل والترميز، والذي لا يعرف سوى ضبط الحالات المخالفة. فعاد الرقيب يقلب تاريخ الشخصية القريب والبعيد، ليقول للقاص: «ان مزعل نفسه لم ينج من محاولة الروائي في ادانته وان جاء بطريقة غير مباشرة، حين جعل من مزعل ابنا غير شرعي لأب لم يره ولم يعرفه، اذ توفي قبل ولادة امه له، ولا ندري إن كانت مثل هذه الادانة قد صدرت عن الروائي بقصد أو جاءت عفوية!؟ (يلاحظ القارئ نبرة التهديد!) ولا سيما ان (مزعل) نفسه كان يمثل فئة وطنية وطبقة اجتماعية متميزة.». (المصدر السابق - ١٢٧) فمثل هذا الوصف، الذي خص به مزعل غير مسموح به فنيا وفكريا. كان أقصى ما فعله برهان أنه جعل « مزعل» شخصا مشكوكا في نسبه. ولم يكن ذلك ممكنا، فالبعثيون لا تزني أمهاتهم، بينما يمكن لـ «شمسة» المحسوبة على الشيوعيين أن تكون «مدنسة»، و«منقوعة بالقذارة» ولم «يمس» ذلك صورتها الفنية. فـ «المساس»، حتى الأخلاقي، فعل يخص البعث، طبقا للفقرة السابعة من قانون الرقابة على المطبوعات. وهنا يلبس الناقد علنا حلة الرقيب والمحقق.

وعندما أبت شخصيات رواية «شقة في شارع أبو نؤاس» أن تساير التبعيث، جرى الهجوم عليها صراحة ودون لبس: «يعرض برهان الخطيب في شقة في شارع ابي نؤاس جوا سلبيا كان يعيشه القطر قبل ١١ اذار ١٩٧٠، دون ان تتوسع آفاق عمله الفني الى ما هو ممكن ان يحدث في مجرى التحولات السياسية التي يعيشها القطر، وتستمد الرواية قيمتها بكونها وثيقة ادانة (مشوهة بعض الشيء) لفترة من حياة شعبنا، لكن ادانة الروائي لا تمتد الا الى شخوص البرجوازية الصغيرة تاركة تجار الحرب والمنتفعين الحقيقيين.» (باسم عبد الحميد - رحلة في القصة العراقية - ص ٤٧). أما د. نجم عبدالله كاظم فيقول عن الرواية ذاتها: «الذي قتل الكثير من خصائص هذه الرواية اهتمامه المتطرف بالسياسة (وقد يبدو هذا النقد منصفا ظاهريا، لكنه ليس كذلك، فهذه القصة تهتم بالسياسة بدرجة أقل من «الجسور الزجاجية» و«ليلة بغدادية») التي جعلته يتخلى عن الموضوعية التي يحتاجها العمل الروائي ». وهنا تعني «الموضوعية» شيئا واحدا: التطابق مع سياسة البعث، التي أسماها باسم عبد الحميد، وهو يتحدث عن جمعة اللامي، بـ «تطور عقلاني واضح». (د. نجم عبدالله - الرواية في العراق - ص٤٠)

ومثل هذا الأمر حدث أيضا لكاتب يتمتع بوضوح سياسي لا يقبل الإخفاء، وأعني به غائب طعمة فرمان، الذي لم يسلم من محاصرة الرقيب، رغم بعده عن الوطن وثباته السياسي. فقد أوّل نصه «القربان» على أنه إرهاص يشير الى الطلائع الثورية

الصاعدة!! فهو «صورة واقعية بانورامية لتاريخ العراق السياسي منذ العهد البائد، السابق لثورة تموز ١٩٥٨ وحتى مرحلة الحكم العارفي، من غير أن يتخلى عن الارهاص ببشائر القوى التقدمية والروح الجديدة للجيل الثوري الذي تلا تلك المرحلة» (الترميز في الفن القصصي العراق المعاصر – ص٨٦)

وكما هي الحال مع برهان الخطيب، فقد تمردت شخصية «زنوبة» في «القربان» على التأويل. لذلك جرى إخراجها من حيز الابداع، لأنها لا تطابق «القَدَر البعثي» تماما، فهي: «تبدو رمزا دالا على الثورة المواكبة لاقصاء دبش، ويكون حدث إغتصابها فيما بعد تعبيرا دلاليا عن استغلالها وتدنيسها في صورة بدت معها ضحية للاحداث وقربانا لحركتها المتخبطة المحتدمة العنيفة»، وهذا أمر يتفق عليه الجميع، ولكن «الذي يبقى عصيا على الفهم حقا المغزى الذي قصده الروائي، والدلالة يمكن ان يتضمنها تصويره لزنوبة في صورة امرأة مجنونة منذ البدء. ان الثورة بوصفها مشروعا دائما ينبغي أن تظل مبرأة من ايما مسؤولية أو حكم في الحالات جميعا، فالذنب كله والمسؤولية جميعها انما يتحملها من يعتلي مركبها، ويتحلق حولها ويتسبب في حرف مسارها... لذلك فان المصير المأساوي الذي حاق بزنوبة على يد الروائي في نهاية الرواية، وربما وجودها أصلا بوصفها شخصية روائية، لم يضف كثيرا الى المغزى الدلالي». وهذا الأمر يتعارض تماما مع رأي الكتاب غير البعثيين، الذين كتبوا عن شخصية زنوبة. فقد إعتبر زهير شليبة زنوبة «من أبرز الشخصيات الأدبية الرائعة في كل الأدب العراقي الحديث...». أما غائب طعمة فرمان نفسه فيرى في جنونها أمرا لا يتنافى مع حقائق الحياة: «كنت أعبر عن حرق زنوبة لنفسها عن أن الجماهير أحيانا، مثلما حصل في زمن عبد الكريم قاسم، تكون هي الضحية الأولى... لمجرد تبنيها أو تصورها أن رجلا هو فارس أحلامها، بينما فارس الأحلام غارق في حب نفسه الى ذقنه. لكن زنوبة في نظرتها الى الأشياء عاقلة، وهي تعرف من حقائق الحياة الشيء الكثير، وتقولها صراحة». وهنا نرى بوضوح كيف تصبح الشخصية الأدبية مختلة فنيا، بل وزائدة في وجودها، حالما تتعارض مع برنامج الثورة. (زهير شليبة – غائب طعمة فرمان – الكنوز الأدبية – ص ٢٥١)

وجرى البحث عن عيوب مماثلة في رواية (المخاض)، التي جعلت نسخة من (اللص والكلاب). وجرى تفسير ضياع الأهل بانه خيبة أمل بالثورة، وهو أمر صحيح تماما، ولكن عند الحديث عن مكوث كريم لدى عائلة نوري يعجز مؤلف كتاب «الترميز في القصة العراقية» عن ايجاد دلالة اجتماعية تفسر ذلك تفسيرا سلبيا. لذلك يخرج هذا المشهد

من حيز الواقع الاجتماعي ويعتبره «حدث فردي»، أي حدث لا تنطبق عليه نظرية المعادل الموضوعي. (صالح هويدي- الترميز في القصة العراقية - دار الشؤون الثقافية - ص ٢٢٤).

وقد شكا غائب طعمة فرمان في حديث له عن روايته (ظلال على النافذة) من أن بعض النقاد «إنتقدها بحجة أنها لم تعكس المد الثوري في العراق عام ١٩٦٧» (زهير شليبة - غائب طعمة فرمان - الكنوز الأدبية - ص٢٤٦)

ولهذا أيضا وجد جبرا إبراهيم جبرا، الذي يفترض فيه المرء حياد المثقف، أن نقيصة فرمان هي أنه «يرسم شخصياته بالأسود والأبيض». وهي إشارة قد تفسر فنيا لصالح روائيين آخرين مثل جاسم الرصيف، الذي وجد فيه جبرا: «روائي حقيقي»، ووجد في روايته الهزيلة « خط أحمر» «رواية كبيرة عن حق». فالألوان التي يتطلبها الفن الروائي، كما هو واضح هنا، سياسية بالدرجة الأولى، وليست فنية على الإطلاق. وذلك أيضا مظهر من مظاهر الحروب الرقابية. ومما تجدر الإشارة اليه هنا، أن الكتاب العراقيين المسايرين للسلطة حسنوا مواقفهم من غائب طعمة فرمان بشكل ملحوظ بعد وفاته، فظهرت كتابات تحاول أن تعيد الى الكتاب بعض ما سلب منه في زمن البحبوحة.

ونلاحظ هنا أن الرقيب الثقافي يقوم بمهمتين، الأولى: تبعيث النص كلما وجد سبيلا الى ذلك، ضد إرادة كتّابه. وثانيا: محاصرة الكاتب حينما يقف النص في تعارض مع آيديولوجية البعث، تطبيقا للفقرة الأولى والثالثة والسابعة من قانون الرقابة، المتعلقة بـ «المساس» بالقيادة والثورة وآيديولوجيتها والأخلاق العامة. ففي هذه المرحلة جمع الرقيب بين صفة الآيديولوجي والمحقق، وقد مارس أغلب الكتاب البعثيين والموالين لهم هذه الوظيفة واحترفوها.

لقد تعامل الأدب العراقي مع القاص فؤاد التكرلي تعاملا شاذا، ينبع من الواقع السياسي نفسه ويعكس شذوذه. وهنا لا بد أن نشير الى أن كثيرين سمعوا باسمه ولم يقرأوا له، لذلك يجهل كثيرون أن التكرلي لم يصدر أول رواية له إلا عام ١٩٨٠، وحتى عام ١٩٩٥ لم يكن رصيده القصصي والروائي سوى تلك الرواية إضافة الى مجموعة قصصية واحدة ١٩٦١، ضمت قصة طويلة: «الوجه الآخر»، وقصصاً معدودة متفرقة تلت ذلك. كان التكرلي، وهو قاص عديم اللون في نظر السياسيين، موضع شك من قبل اليساريين رغم قربه منهم إنسانيا، بسبب شخصياته المتأزمة، وبسبب معالجاته الفنية، التي تعتمد على تناول الحالات الخاصة النفسية- الإجتماعية، التي اصطلح عليها في الأدب الغربي « غير المتلائمة» اجتماعيا، وكانت قصة «الوجه الآخر» تجسيدا لهذه

الأزمة، بمعناها الوجودي والاجتماعي، الذي لم يكن يلائم «تطلعات» السياسيين. لذلك لم يكن التكرلي يدخل ضمن «ايجابية» مرحلة الثورة على الملكية، التي أعقبت ثورة تموز ١٩٥٨. وقد وجد الإتجاه القومي في ذلك شيئا من الاستحسان، لذلك جرى التقرب منه والتودد اليه.(راجع مقالنا - المسرات والأوجاع، القدس العربي- الأعداد ٢٦/٢٧ فبراير ٢٠٠٠)، لكن مجيء البعث الى السلطة العام ١٩٦٨ وتحول البعث من المعارضة الى الحكم، دفع كتاب البعث الى اعتبار قصص التكرلي: «لا تعطي صورة الواقع المتحول كاملة بل تعكس جانبا من وجه سلبي له لإدانته ورفضه»، جاء هذا في نقد باسم عبد الحميد حمودي لقصة «سمباثي». (ص١٨٣) في حين رأى آخرون أن التكرلي هو أبرز من عبروا صراحة عن رفضهم لفكرة الإلتزام السياسي والحزبي، كما جاء في مسرحيته «الصخرة». وما يميز هذا الرفض عن غيره أنه لم يأت نتيجة هزيمة سياسية مباشرة تلحق بالشخصية. إن رفض الإلتزام الحزبي هنا موقف فكري وليس نتيجة من نتائج السقوط السياسي، الذي شاع في قصة مطلع السبعينيّات.

وفي «الرجع البعيد» سعى البعض الى ايجاد عيوب فنية بقدر المستطاع، تتركز جلها في نقطة واحدة: شخصية عدنان. فقد أشير الى «الإطالة في متابعة العلاقة بين عدنان ومنيرة». (د. نجم عبد الله - الرواية في العراق - ص٢٤٦). كما تم محاصرة التكرلي بقوة، حول مغزى إغتصاب منيرة من قبل عدنان، الذي أوّله البعض تأويلا سياسيا، وفق نظرية «المعادل الموضوعي»، جاعلين منه إغتصابا للثورة من قبل البعث. وكان رد فعل التكرلي عنيفا، حينما وجد الرقيب يدور حول شخصية عدنان، التي هي المدخل الى الجانب البعثي من القصة. ولغرض توضيح الصورة ننقل هذا الجزء من حوار مع التكرلي حول الموضوع: «سؤال: هل أفهم ان العلاقة اللاشرعية هنا غير مقصودة لذاتها؟ وهل نفهم ان الفعل الجنسي، أو رد الفعل الجنسي، من شخصية ما، في كتاباتك، انما هو فعل ورد فعل على مواقف أو أفكار أو شخصيات معينة؟

التكرلي: ما معنى غير مقصودة لذاتها؟ في الرجع البعيد كل شيء مقصود لذاته، ولقد قلت انني لم أرمز لأي شيء فيها. والجنس والإعتداء الجنسي أو الإغتصاب أو الإعتداء على المحارم.. أو سمه ما شئت، هو مقصود لذاته. لأنه أمر واقعي وأنت إذا فكرت ان عدنان كان يقصد ان يرتد فعله الى أحداث ومواقف أو أفكار أخرى حين اعتدى على منيرة فأنت واهم...». كانت تلك المواجهة تحقيقا أمنيا أكثر مما هي حوار أدبي أو ثقافي، وقد أحس التكرلي بذلك، بحكم خبرته الطويلة في القضاء. فقد كان الرقيب ملحاحا أكثر مما يقتضيه حوار أدبي. (د. نجم عبد الله كاظم - الرواية في العراق - وزارة الثقافة -

١٩٨٧- ص ٢٤٦)

إن مثل هذه المحاصرة الثقافية قد لا تقود دائما الى خلق نتائج فنية، كـ «أنهار» عبد الرحمن الربيعي أو ثلاثية جمعة اللامي الرابعة، ولكنها قد تنتزع إعترافات سياسية من هذا الأديب أو ذاك، تلحق الأذى ببنية السرد القصصي وتشوه مغزاه. لذلك نرى فؤاد التكرلي يحشر، بدون أسباب فنية أو فكرية أو سياسية واضحة، عبارة بدت غريبة جدا على نصه وشخصيته القصصية في «المسرات والأوجاع»، حينما مد أحدهم، لسانه بين ثنايا السطور، قائلا جملة لا صلة للرواية بها، واصفا إنقلاب ١٤ رمضان الدموي بـ : «ثورة ١٤ رمضان». مثل هذه الإعترافات السياسية قدمها كثيرون، لغرض تلقين الرقيب درسا في الوعي الرقابي، وحضه على تجنب اللعب معهم. وهذا ما فعله عبد الرحمن مجيد الربيعي كثيرا. ومثل هذه اللفتات الصغيرة هي إسقاطات نفسية، ولوازم حربية، تستخدمها الذات وهي تواجه رقيبا قاسيا. لكنها إسقاطات زائدة ومهينة، لأنها لا تنتسب الى الفن، ولا تتعاطف مع تاريخ الشعب، فهي لا أخلاقية. ولا أعرف كم صرف التكرلي من الوقت قبل أن يقرر كتابة كلمة ثورة، قبل عبارة ١٤ رمضان! ورغم صغر هذه الملاحظة، إلا أن التكرلي يعرف، ونحن جميعا نعرف، أن الخلاف حول هذه الكلمة هو جزء جدي من حوار يتعلق بالديمقراطية وبالموقف من المشروع الفاشي القومي. وسواء كان ذلك التقدير صحيحا أو مبالغا فيه أو حتى خاطئا، فإن إتخاذ قرار شخصي فيه يتطلب صراعا قويا مع الرقيب الداخلي، مع الضمير، مع المسؤولية الأخلاقية، وفي الأخير مع الذات. وكانت تلك العبارة ستكون، بتقديرنا، غير فنية وتزويرية ولكن أخلاقية، لو أنها صدرت من أديب بعثي. وهذا ما أعنيه بالمسؤولية الأخلاقية للأديب الحر، كضمير لعصره.

ومن الطريف في الأمر أن بعض اليساريين عادوا مجددا، بعد تلك الكلمة الصغيرة، الى مراجعة أنفسهم بصدد تقييمهم الايجابي للتكرلي. إنها لعبة الكر والفر السياسية، التي تقوم عليها ظاهرة إعادة إنتاج دورة الشر!

كان الناقد يلعب دور الرقيب، ويمارس، كلما إستطاع، حصار ثقافيا وتهديدا مباشر لأمن الأديب الفني والشخصي والاجتماعي والمهني.

فقد كان محمد خضير، القاص الأكثر وضوحا في مجال إدانة الحرب، قد عُد- ومازال مثل هذا يتكرر حتى في الخارج على ألسنة كثيرين- على أنه كاتب شكلي، أي كاتب لا يطابق فكر المؤسسة الجماهرية وفكر أنصار الآيديولوجيات السياسية الصارمة. «محمد خضير قاص يفجر في داخل القارئ الكثير من الدهشة والاحتمالات، ولكنه

(قطعا) لحد الآن لا يفجر فيه الا العزلة والمراقبة من الخارج، واذا كان هذا خطأ محمد خضير المستمر والوحيد فانه يردمه بتلك القدرة العالية على امتلاك لغة توصيل رائعة»، هكذا يلخص باسم عبد الحميد حمودي الموقف. (رحلتي مع القصة العراقية – ص ١٦٠). ورغم أن محمد خضير، بحكم إنسانية عالمه، يلتقي، مثل التكرلي، مع أي مظهر للخير أيا كان مصدره، فقد أهملت وظلت تهمل قصصه المكتوبة عن الحرب، لأنها كانت تدين الحرب، مثل قصة «التابوت» و«القطارات الليلية». ولأن إدانة الموت في «التابوت» شاملة، ولأن حدثها قد يشير ولو بشكل خفي الى العراق كمكان لتجميع التوابيت. ورغم غياب الزمن في هذه القصة، إلا أنها وجدت معارضة قوية من النقاد البعثيين، لأن إدانة الموت فيها يسري على كل الأزمان. وفي هذا الصدد يقول باسم حمودي: «ان روح التشاؤم تغلب على هذه القصة فلا شيء فيها سوى السلب، بحيث يبدو الموتى الشهداء وكأنهم لم يؤدوا واجبا عظيما» (باسم عبد الحميد حمودي– رحلة مع القصة العراقية – وزارة الثقافة/ ١٩٨٠– ص١٥٥). فالجندي الميت هو شهيد دائما، حتى لو كان قتيلا في حرب ظالمة. هذا ما يفترضه الناقد البعثي. لذلك بدت إدانة الموت كما لو أنها إهانة للمؤسسة العسكرية، ولمشاعر القوة.

وحينما درس د. صالح هويدي الترميز في القصة العراقية، توقف عند مملكة محمد خضير السوداء، و مجموعة «في درجة ٤٥ مئوي»، متناولا الرمز في قصص «المئذنة» و«أمنية القرد» و«الأسماك» و«الحاج». وأغمض عينيه عن ثلاث من أهم قصص المجموعة وأكثرها مثارا للجدل وإمتلاء بشحنات الرمز: «القطارات الليلة» و«التابوت» و«المملكة السوداء». وسبب ذلك في تقديري يعود الى أن القصتين الأوليين، كانتا ستقودان الكاتب لا محالة نحو مواطن لا يحبها، ولا يحبها أيضا غيره من الرقباء: ادانة الحرب والموت، أو على الأقل إدانة نزعة العنف، التي لا تلائم طباع البعث ومزاجه الدموي. ومن المعروف أن موضع (مادة) «ممارسة الشجاعة والتضحية»، ليس موضوعا مستلهما من وحي الحرب، بل هو جزء عضوي من الإرث الثقافي البعثي، حيث نجد تلك التعابير مزروعة، بطريقة ملفتة، في التقرير السياسي للمؤتمر القطري الثامن لحزب البعث، الصادر عام ١٩٧٤، تحت عنوان «القيم والممارسات الجديدة في المجتمع الثوري». وتحت تأثير أفكار القوة هذه جرى إهمال تلك القصص، باعتبارها نتاجات ممسوخة وغريبة، لأنها لا تتناسب مع مفهوم الشجاعة والتضحية البعثية، الذي جسده أدب الحرب في صورة بطولات حربية ومعارك تجرى على قشرة الحياة، وتستمد مدلولاتها التاريخية أو الراهنة من قاموس الثقافة البعثية. فالشجاعة هي الفتك بالآخر،

والتضحية هي النتيجة الروحية والمادية للحقد المتوارث أو المصنوع. ومثل هذه المعادلة، التي بدت للجميع قدرا وحيدا، يتوجب عليهم العيش والتكيف معه، تمزقها قصة «الشفق» لمهدي جبر، التي لا تتميز عن قصص الحرب الأخرى في جودة موضوعها وبنائها حسب، بل تتميز أيضا عليها بما هو أعظم من ذلك، بطريقة المعالجة، وبالمغزى العقلي والروحي المستخلص منها. فالشجاعة والتضحية، هنا، لا تقومان على الحقد والغرائز العدوانية. على العكس تماما، تقومان على أثمن ما في جوهر الإنسان، فهما ثمرة للحب الصادق النقي. إن التضحية والإقدام على التضحية (الشجاعة) فعلان يسموان بالإنسان فوق غرائزه الدونية، ويضعانه في مواجهة مسؤوليته الأخلاقية كنصير دائم للحب والحياة. وتلك خلاصة أساسية تضعنا وجها لوجه أمام مشكلة الحرب وطرق التعبير عنها. هناك حرب واحدة، ولكن هناك آلاف السبل للتعبير عنها. وفي حسن إختيار الموقع تتحدد موهبة ومسؤولية الأديب الفنية والاخلاقية.

لقد «أدينت» بعض قصص محمد خضير لأسباب تبدو للوهلة الأولى غامضة، كما فعل باسم عبد الحميد حمودي مع قصة (المملكة السوداء): «وقد أدنت الحدث القصصي إحساسا مني بان الوصف يبدو متسربا الى خارجها دون طعم وبغير تماسك ولم يخدم النص في شيء». أما قصة «القطارات الليلة»، التي كثيرا ما حصلت على مديح فني فقد عوملت بتحفظ وتم تجاهلها أيضا، ثم تم إسقاطها من أرث تجربة الحرب، فالحرب البعثية تعني تأييد الحرب لا مناهضتها. لذلك كان موقف محمد خضير من الحرب معقدا وشائكا، دفعه الى التوقف لفترات غير قصيرة، بغية تأمل ذاته على نحو أعمق. وفي المقابلة التي أجرتها معه أخبار الأدب المصرية، يجيب بصمت عن سبب إنقطاعاته المتكررة بعد مجموعة «في درجة ٤٥ مئوي» قائلا: «انها وقفات تأمل ومراجعة، تطرأ لعدد كبير من الكتاب، لكنها بالنسبة لكاتب عراقي تتقاطع رؤيته بوقفات اضطرارية كالحرب، حرب الثماني سنوات، فان مثل هذه الانقطاعات لها أكثر من مبرر أو سبب خاص» (أخبار الأدب – العدد١٠٣٨٧ ديسمبر ٢٠٠٠). ولكنه لا يلبث أن يقطع صمت الواقع متوجها في «رؤيا خريف»، كما يقول، نحو صمت الكهوف الأولى، المحمل بالأسئلة. وربما لهذا السبب أيضا، تبدو قصته «بلاغات من المرصد» من مجموعة «تحنيط»، التي تعالج موضوع الحرب، رصدا مركبا. حيث لا يكتفي القاص بالرصد، كوسيلة معمارية، وكوسيلة لمراقبة الأشياء، بل يتخذ من عملية الرصد موضوعا. فهنا نجد سلسلة من عمليات الرصد يقوم بها القاص والشخصية، حيث ترصد الشخصية العالم وترصد راصدا آخر يقوم بالرصد من جانبه. ولا يتوقف الأمر على ذلك، فالراصد

يقرأ في مجلة «الرقيب أوالراصد»، عن وحش بحري، يخرج من أعماق المجهول لراصد في مرصد فنار بحري. إن تعدد الرصد في القصة، يضاف إليه رصد محمد خضير لراصده، ورصد القارئ لعمليات الرصد كلها، تضعنا أمام معادلات رصدية «رقابية» معقدة ومحيرة. ولشدة تأصل عمليات الرصد يتحول الرصد الى شيء كلي: « في كل الأحوال سيكون هناك مرصد على جبهة المدينة الغافية بهدوء، وإذا ما زحفت يد العمران واقتلعت النخيل الذي يخفيه، انتقل الى جهة أمامية أبعد، ولو حوصر نهائيا بالبنايات العالية والحدائق والمراقص، ولم يعد للراصد ما يرصده غير النوافذ المضاءة وستائر المخادع وهوائيات التلفزيون، ستجد نظرة الراصد منفذا ضيقا تشرئب منه الى الأعلى الى الغيوم والنجوم وأسراب الطيور المهاجرة...». إن تأصل الرقابة والرصد لم يمتد الى خارج المرصد فقط، بل إمتد أيضا في عمق الشخصية الراصدة وجعلها في النهاية ترسل بلاغات رصدية مستوحاة من قصص الوحوش الخيالية، التي تكشف لنا أن الراصد شرع بنفسه يعد واقعا خياليا له وللقادمين بعده من الراصدين، واقعا يحطم الواقع الحقيقي ويبني عليه كيانا آخر خاصا، يخرج فيه الراصد من وظيفته المعتادة: الرصد، الى وظيفة جديدة هي الحلم بسفن خيالية، تعقبها في الواقع، وربما في الخيال، سلاحف تتناسل جماعيا على أرض المرصد. ويستمر الحلم حتى تغيبه طائرة ، تمر فوق سطح المرصد. فالراصد هنا ليس مجرد عين ترى، فهو «الذي يحرك نابض المدفع». هذه القصة مشحونة برموز يطول تفسير مدلولاتها، لكنها تضعنا مجددا أمام إشكال فني آخر من إشكالات نص الحرب. فإذا كانت قصة «الشفق» قد صنعت مدلولا جديدا للتضحية والشجاعة يقوم على الحب بدلا من الكره، مغيرة المعادلات المفروضة من قبل مؤسسة الحرب، فإن قصة «بلاغات من المرصد» و«الحكماء الثلاث» تقدم لنا إنقلابا آخر، هو ظهور السؤال، بل الأسئلة كثمرة من ثمار المعالجة الفنية، سواء كانت معالجة تجريدية كما في «الحكماء الثلاثة»، أو رصدية، شيئية، رمزية كما في «بلاغات المرصد».

إن مرصد محمد خضير أنتج لنا قصة عن الحرب، منسوجة خارج وعي المؤسسة الرقابية أيضا. محايدة، في ظاهرها الرصدي، لكن حيادها لم يكن إغماضة عين، بل كان احتجاجا صامتا على الموت، على إيذاء الحياة، «طموحها الأقصى أن تدرك أفق الرؤيا الختامية، والالتحاق بإشراقها» (تحنيط - دار عشتار- ١٩٨٨- ص٧). وهذا ما لم تتمكن نصوص الحرب، التي حفلت بها السنوات الماضية، من الوصول إليه، لأنها كانت تغرق في صمت آخر - إن كفت عن الهتاف الدعائي- صمت المؤسسة الرقابية.

وسواء قبل القارئ بتأويلنا وتحليلنا لنص «بلاغات من المرصد» أو لم يقبل، فإنه لن

يختلف معنا كثيرا في أمر واحد، هو أن هذا التعقيد الرصدي: تداخل الرصد، الرصد في الخارج وفي الداخل، الرصد كموضوع وكوسيلة، الرصد كسلسلة مركبة من حالات النظر الى الواقع والحلم، هو نتاج لبيئة شديدة الغرابة إنسانيا. بيئة تجعل الحياة كابوسا رصديا لا مثيل له حتى في قصص المتاهات. فهذه القصة هي ابنة الواقع، ابنة الواقع الصادقة، سواء أتهمت بالشيئية أو الشكلية أو لم تتهم. إنها إنعكاس فني متقن لأجواء المتاهة الروحية.

إن البحث عن عالم مفترض وعن أحلام جديدة على أنقاض مدن مندثرة زائلة هو هاجس قصص «رؤيا خريف» كلها، سواء كان بحثا عن أسئلة وجذور ومدن مفقودة أو عن حرية مفقودة. إن قصص «رؤيا خريف» تؤلف وحدة فكرية خاصة، تجعلها أشبه ما تكون بحلقات متنوعة في سلسلة قصصية طويلة، مفككة بحكم زمن الكتابة، لا بحكم زمن السرد، ومجزأة بحكم تعدد الموضوعات ومواقع السرد، لا بحكم تعدد الرؤية، وغير متجانسة البداية مع النهاية بسبب تطور فكرة البحث، من بحث واقعي في بدء المجموعة الى بحث خيالي في النتيجة النهائية. فهي يوتوبيا خاصة، تختلف عن يوتوبيات الضد، بأنها لا تؤسس عالما هجائيا يقابل رمزيا عالميا قائما في الواقع، كما هي الحال في «مزرعة الحيوان» و «٨٤» لجورج أورويل، اللتين تقيمان محاكمة رمزية لنظامين إجتماعيين مختلفين، لكنهما واقعيان. كما أن يوتوبيا محمد خضير، هي النقيض المباشر، في طريقة رؤياها وفي غايتها العقلية والفنية، لكتاب «بصرياثا»، الذي حوى وصفا عن البصرة، كحلم وكواقع، كحاضر وماض. إن مدينة مجموعة «رؤيا خريف» هي بصرياثا مغايرة، مختلفة تماما، هي ليست صورة لشيء، رغم دقة معمار أبنيتها، بل هي صورة لفكرة. إن الصلة بين بصرياثا الجديدة والقديمة أمر معقد وملتبس، شيء يشبه سؤلا لا جواب له، أو سؤالا لا يقود إلا الى سؤال. فهما ليستا شيئا واحدا، ولكنهما ليستا شيئين مختلفين. فمن دون شك هي المدينة عينها، لكنها في الوقت نفسه ليست هي. لأن مدينة مجموعة «رؤيا خريف» هي يوتوبيا لا يقابلها واقع، فهي ليست وصفا للواقع، بل هي بحث عن مدينة جديدة خلف مدينة مندثرة، زائلة. وهي ليست بحثا عن بقايا هذه المدينة، بل هي بحث عن خلق جديد لمدينة مفترضة ظهرت في الأحلام أولا، على مشارف مدن دوارس. فحينما إنتهى البنّائون من بناء المدينة، كانت بصرياثا قد إستحالت الى أثر منقرض. ورغم إكتمال بناء مدينة الخيال هذه فإنها لم تتشكل تماما بعد، فهي ما زالت يعوزها الاسم. ولأنها ضرب خاص من المدن، فإنها لن تصبح كيانا حقيقيا إلا بعد أن تحصل على اسمها. فهي تعاني من عسر في ولادة اسمها، « تسميتها علقت مرارا، الى

حين زوال المخاطر والنذر التي ما زالت تطرق أبوابها، ولعل الاسم سيأتي كعلامة مفاجئة بين العلامات المختفية التي ينقلها المهاجرون الوافدون على المدينة.. سيصبح سلاما مكينا لو حصلت على الاسم، لكن إنتظارها مدد المخاوف وزاد في التوقعات». إن تدقيق نصوص مجموعة «رؤيا خريف» يكشف لنا أن القاص لم يخطط تخطيطا تاما لمشروعه الروائي منذ البدء. فالبصرة «بصرياثا»، بحاضرها وماضيها تظهر لنا في القصص الأولى للمجموعة، كما في قصة «رؤيا خريف» ١٩٨٣ و«الحكماء الثلاثة» ١٩٨٦، تظهر كجزء من بصرياثا التي نعرفها كواقع أو كخيال مؤسس على واقع. لكن تطور سلسلة البحث عن مدينة الخيال قاد الى نتائج أخرى، تتمثل في ظهور مدينة جديدة هي غير البصرة أو بصرياثا، التي كانت مندثرة عند ظهور المدينة الحلم في القصص التي تلت القصتين السابقتين في الزمن. هل كانت يوتوبيا محمد خضير بحثا مفتوحا عن مشروع للحلم بدأ من بصرياثا الواقعية وإنعطف بإتجاه حلم مستقبلي؟ أي هل بدأ من خيال واقعي وراح نحو اليوتوبيا، وبدقة أكبر بدأ من مكان محدد وذهب نحو مكان غير معيَن؟ إن نهاية يوتوبيا محمد خضير تؤيد هذا الإفتراض المفتوح، فهي على خلاف كل اليوتوبيات، هي يوتوبيا غير مكتملة. وعدم الإكتمال هذا جزء من جوهرها. فهي لن تكتمل إلا بحصولها على الاسم، الذي لم تحصل عليه بعد. كما أنها لن تكون حاضرة كحقيقة مدركة حتى لو حصلت على اسم، إن لم « يلتقطها عقل آخر مترصد» لعقل القاص. إن وجود هذه المدينة الحلم مرهون لا بحقيقة وجودها فقط، بل بمقدرة الآخر، الموجود خارج وعي القاص على الإتصال بها ومعرفة وجودها: «أنت زائل كفقراء بصرياثا، وأنا زائل كأطفالها المشعين.. حينذاك لا يعود للكلمات ما تتعلق به، بل ستزول أيضا بعد حين من زوالنا، إن لم يلتقطها عقل آخر مترصد لعقلنا». وحتى إذا ترصدها هذا العقل، فسيجدها ناقصة، لأنها تركت أسئلتها الثمانمائة بدون أجوبة. لذلك فهي ليست مدينة منجزة، بل هي مشروع مدينة، أو مدينة في سبيلها الى التحقق. وهو ما يخالف تماما فكرة اليوتوبيات المعروفة، سواء اليوتوبيات *الفاضلة*، أو يوتوبيات الضد، التي تقوم على مبدأ إكتمال صورة المدينة المتخيلة، كشرط أساسي لوجودها الفني والعقلي. ولهذا السبب فإن يوتوبيا محمد خضير تختلف عن يوتوبيا أورويل مثلا، في أن الثاني كان واضحا في هجائه، سواء هجائه للمعتقد الآيديولوجي الذي آمن به، في «مزرعة الحيوان»، أو هجائه للآيديولوجية التي ناضل ضدها في «٨٤». أما محمد خضير فإنه بنى مدينته المتخيلة، يوتوبياه، على أساس جديد، لا يرمز فيه الى عالم متحقق، ولا ينشد فيه تحقيق بناء عالم تام المعالم. إنها ضرب من اليوتوبيا الناقصة، الناقصة عن قصد.

لذلك فالقاص يقف سياسيا وأيديولوجيا خارج دائرة اليوتوبيا الضد، لأنه «غير متورط في هجاء صورة الواقع الحاضر». وفي الحقيقة، إنه غير متورط في وصف الواقع، لأنه لم يصفه أصلا ، عدا قصتي «رؤيا خريف» و«الحكماء الثلاثة» الأولى عن الحاضر والثانية عن الماضي، وهما بذلك لا يدخلان في صلب مدينة المستقبل إلا كإرث، فالنص قد عني بتسجيل حركة أطياف أخرى، قادمة من عالم لم يأت بعد. ويدعم محمد خضير هذا التصور الفني والسياسي بتصور آيديولوجي مطابق. فهو لا يدعي أنه يملك وضوح أورويل الآيديولوجي وراديكاليته السياسية، ولا يملك منهجية إفلاطون أو ابن طفيل الفلسفية، لذلك هو لم يكن معنيا بوضع «نظاما فلسفيا راقيا، أو تكنولوجيا علميا، أو آيديولوجيا صارما». وسبب ذلك، في إعتقاده، يعود الى أنه أراد أن ينشيء يوتوبيا للمستقبل، لا ترمز الى الحاضر. بيد أن هذا الحرص الشديد على عدم التورط في هجاء الواقع، لا يعني الهروب منه، ولا يعني أنه كان يقف من الواقع موقف المنوم أو المخدّر. على العكس، فهو «غير مستسلم لتقلبات» هذا الواقع، والذي يعني أن الصورة الجديدة التي خلقها هي نقيض للواقع الذي أنتجها. (محمد خضير – الكتابة الجديدة – مؤسسة عبد الحميد شومان – ص ٨٤). إنها يوتوبيا «خاصة وعامة» مفتوحة الآفاق على المستقبل، لأنها «رؤيا لمستقبل لا معين. يوما سيفكر كل كائن في اقتراح شكل مستقبله» (مجلة قصص– العدد الأول – ١٩٩٧ص ٣١). يختتم القاص قصصه أو قصته بقصة «صحيفة التساؤلات»، التي عدها البعض «جهد ضائع لا يرمي الى شيء». وهي قصة دقيقة البناء، لا تحدد ولا تبشر ولا تبني، كغيرها من اليوتوبيات، نظاما أخلاقيا وعقليا واجتماعيا محددا كما أسلفنا. لكنها ليست خالية من المعنى، فهي إذ لا تبني شيئا معينا، محددا، فإنها تسعى بكل قوة للخروج من نفق واقع معين ومحدد، تسعى لبناء عدسة لاقطة مهمتها إستقبال الأضواء الساقطة من عالم لم يأت بعد، حتى لو كان عالما غير معين الملامح. فهذه اليوتوبيا لا تكمن خياليتها في وجودها اللامعين فقط، بل في جوهرها اللامعين. إنها سعي للخروج من أسر المعينات السائدة، وتلك هي حقيقتها الأساسية، التي تجعلها رحلة ذات معنى. ومن جانب آخر فقصة «صحيفة التساؤلات» كانت جزءا من سلسلة أفكار لا تحقق وجودها الكامل إلا بإرتباطها بحلقات سابقة. إضافة الى هذا فهي صورة لمدينة جديدة، لا يصنع القاص منها غير هيكلها المعماري ويترك للساكنين الجدد حرية ملء غرفها. من هنا فإن يوتوبيا محمد خضير هي خلق جديد لمدينة، خلق غير مكتمل، لن يقوم له وجود ما لم يدركه القادمون الجدد. إنها إستمرار للحلم، وإستمرار لمقاومة المعين والمحدد. فهي من هذه الناحية ليست سوى

بحث عن أسئلة خفية، وإثارة ملخصة، غامضة، لأسئلة بصرياثا الثمانمائة المودوعة في «كتاب التساؤلات». إنها إعادة اكتشاف للحرية وللحلم السحري بدوام الوجود وعدم الزوال. إن بناء قصص «رؤيا خريف» يشبه في دقته دقة وصرامة بناء مركبة خيالية عظيمة ذاهبة الى المجهول، بنيت على هيئة برج، يديره الحكماء ويطمئن فيه الفقراء. فإلى أي مدى يبدو هذا البناء محايدا مقارنة بالرحيل المتواصل لسكان بصرياثا الأصليين بين جبهات القتال؟ فهل هو حقا بناء خال من أي معنى؟

إن اليوتوبيا، كحلم خاص، هي بناء أخلاقي وعقلي قبل أن تكون بناء فنيا، وبين جدران هذا البناء، يعثر المرء على آثار الحلم، منطبعة على أرض النص، بعضهم يرى فيها خيرا، وآخرون يرون فيها نذير شؤم، ومنهم من لا يرى شيئا البتة. ويوتوبيا محمد خضير قد لا يرى فيها المرء شيئا ذا معنى، لأن معانيها مكتوبة بلغة لا تطابق لغة الواقع المحكي، لغة غريبة – بالنسبة لواقع مضطرب مشحون برائحة الدم – الى حد أنها تبدو بلا معنى في نظر قارئ فقد مقدرته على التمتع بالأحلام. وذلك هو المعنى الوحيد، المستخلص من هذا البحث الخيالي العسير، المعنى الوحيد الممكن، في واقع لا يقبل بأي ممكن سواه.

في قصة «رؤيا البرج» يعيد محمد خضير بناء البرج على يد سنمار القديم ، وربما هو سنمار آخر، الذي حالما ينتهي من البناء حتى يجد «يدين خفيتين خلف ظهري تقتربان من كتفي وتدفعانني الى الأرض من شاهق». وربما لا يجد القارئ ما هو جديد في إعادة حكاية سنمار، التي صارت مثلا منذ قرون طويلة. إلا أن الجديد في أمر سنمار هو صلته بموضوع الحرية، التي سبق لنا أن تحدثنا عنها على أنها مسؤولية أخلاقية، تتحدد على أساس إخلاص المرء لصوت الضمير. فحينما يهوي سنمار من أعلى البرج الى الأرض، وقبل أن تفتك به السقطة، يكون قد إمتلك حريته، حريته التي تقع في المسافة الموصلة بين سطح البرج وسطح الأرض، المسافة القاتلة الممتدة بين لحظة سقوطه من شاهق ولحظة إرتطامه بالأرض. ففي تلك اللحظة الخاطفة يمتلك سنمار « مسافة الإطلالة التي تمنحني يقينا قويا بالحرية والثبات. إني أملك الخاتم في راحة كفي. أفتحها محترسا فأجده فيها لامعا بفصه العقيق». يحدث هذا وهو في طريقه الى معانقة الأرض. إنها الوظيفة التقليدية للفن، الذي يمارسه المبدعون المغدور بهم، وظيفة سرقة الحرية من براثن الموت بصمت.

ألم يقل رشدي العامل: «أحيانا أيضا يبدو الصمت هو الحرية التي يمارسها الإنسان».

لقد سعى ماجد السامرائي الى ملاحقة رشدي العامل، فطارده «متهما» إياه

بالرومانسية، التي تعني عدم المقدرة على تحمل أعباء المرحلة: الحرب. (حراس الوطن- العدد ١٢- كانون الثاني- ١٩٨٧). وقد دافع رشدي العامل عن رومانسيته هذه. وأمام صموده الرومانسي، إضطر إعلام النظام الى قبوله كرومانسي في صفوفه، ولكن، كـ «آخر الرومانسيين».

لقد أضطر آخر الرومانسيين الى التجوال على حافة الحرب، التي فرضت عليه. لكنه بوغت في المقابلة التي أجرتها معه مجلة «حراس الوطن»، بأن رومانسيته لم تعد تحميه. فالرقيب لا يبحث فقط في تنوع الأساليب الأدبية، بل يغور بعيدا، نابشا في أعماق الضمير الخفية، في المنطقة الوحيدة المتاحة للحرية، في الصمت. يُسأل رشدي العامل:

«هناك فترات من الصمت مرت في حياة رشدي العامل. هل تستطيع أن تسلط الضوء ولو خفيفا على تلك المرحلة؟ ما الذي تركته فيك؟»

وكان جواب العامل، كمن سقطت حصونه، متلعثما، مرتبكا، ممزوجا بالعذاب المغموس بالصمت: «ليست هناك فترات من الصمت مرت عليّ أبدا. إن الشعر هو الصمت في أعذب حالاته وأصدقها. لم أكن يوما صامتا. فالصمت يعني الموت الأكيد، وأحيانا يغدو الصمت صوتا بوجه كل ما يعكر الحياة للناس».

ألم يقل سعدي يوسف قبله بعقدين ونصف : «يكاد الصمت ينبع منك صوتا».

إذاً، لا غرابة في أن يكون العراقيون هم أول من إكتشف صوت الصمت! ذلك واحد من مظاهر ما إتهمنا به: إزدواج الشخصية. فبعضنا قادر على سماع صوت الصمت، ولكن، قد تعجز أذناه عن إلتقاط صرخات القتلى وشخيب دمائهم!

إن الفترة السابقة للحرب، لم تكن سوى تمهيد تاريخي أعطي للبعث فيه حق قيادة المجتمع والسلطة والثقافة، حتى أواخر السبعينيّات، بما رافقها من حملات تنقية: تصفية جسدية للمختلفين سياسيا، أعقبها تهجير أصحاب الدماء غير النقية عرقيا وثقافيا، ثم تلاها مباشرة الإعلان نهائيا عن فكرة التبعيث التام للثقافة وسيطرة صدام المطلقة على السلطة.

تلك نتف متفرقة من سبل محاصرة النص: موضوعاته، أحداثه، وشخصياته الفنية، القصصية والشعرية، التي مورست بالتزامن مع عمليات الإحتواء والإسقاط والتغييب السياسي والمهني والثقافي والجسدي، وهي خطوة أولى باتجاه محاصرة الأديب نفسه وإسقاطه روحيا. هذا السلوك النقدي - الرقابي ظهر في فترة أعتبرت أكثر فترات العراق «تعددية»، تتلمذ فيها أفراد من أصول سياسية متنوعة، تربوا جميعا في مدرسة الرقابة «الحرة»، «الشعبية»، «الوطنية» و«القومية»، «التقدمية». وفي حقيقة الأمر، كانت تلك

الحقبة أكبر مأدبة للئام تقام في تاريخنا المعاصر.

كان البعث يسعى من وراء ذلك الضغط الآيديولوجي والسياسي على الكتّاب والنصوص الى قيادة الجميع نحو باب الحظيرة الآيديولوجية البعثية، بإعتبارها «الخيار الوحيد» المتاح أمام الأديب العراقي، فالعبودية هي الانصياع الى حرية السيد، الممنوحة كخيار وحيد، بصرف النظر عن مساحتها. كما أضحت الحرب بعد ذلك خيارا آخر وحيدا، ثم أضحى الحصار خيارا ثالثا وحيدا، ولا نعرف ماذا يخبئ لنا القدر الأسود من خيارات أخرى. في تلك الحقبة سعت السلطة الى وضع الجميع في سلة واحدة، وحينما وجدت أن سلتها إمتلأت، بل وفاضت، قامت على الفور بتهجير من لم توفق في إدخاله في هذه السلة. فقد كانوا «شيئا» زائدا عن حاجة الشعب. واليوم أصبح عدد الزائدين بعدد الفلاحين والمثقفين المصريين الضروريين، الذين أستقدموا الى العراق بعد تهجير «الأشياء» العراقية الزائدة السابقة. ولكن، حتى الشحاذ البنغالي يأنف اليوم من العيش في العراق. فلم يعد العراق البعثي يقدم دليلا على أنه وطن ممكن. لم يعد حتى الأديب البعثي قادرا على النظر الى الواقع، الى عيون أطفاله، الى شفتي زوجته المتيبستين، والى جبين أمه المرصع بالكدمات. لذلك فضل كثيرون الرحيل، وقد سار المرتحلون في دربين: درب مادي، سلكوه بإتجاه محطة طريبيل. ودرب روحي، راحوا يبحثون فيه، في الخيال، عن مدن وهمية يمارسون فيها حياتهم الثقافية وحياتهم المادية، أو يبحثون لهم عن شخصيات أخرى اكتشفوا، فجأة، أنها تسكن معهم في الجسد نفسه، لابدة تحت جلودهم، في هيئة غورلا كما هي الحال قصة «الفة الغوريلا» لجاسم عاصي، أو في هيئة أب ميت يجبر ابنه على إرتداء ملابسه في قصة «رجل يكتب سيرته» لعبدالإله عبدالرزاق، أو في صورة رجل يلبس شخصية مأخوذة من قصة قرأها كما في قصة «صباح الخير يا قلبي» لجليل القيسي، أو رجل يلبس روح ذئب كما في قصة علي خيون «الذئاب»، أو رجل يلبس شخصيته القديمة، التي ودعها قبل عقود، كما في قصة «الشبيه» لخضير عبد الأمير، أو يلبس مزاجا وطباعا أخرى جسدية ونفسية غير طباعه كما في قصة «ربيع في منطاد» لعائد خصباك، أو في صورة امرأة تلبس شخصيتها القديمة على طريقة تناسخ الأرواح، كما في قصة «ولع قديم» لميسلون هادي، وربما لبس العالم كله ثياب القنافذ والزواحف، كما في قصة «حرب القنافذ» للطفية الدليمي؛ أما أولئك الذين لم يلبسوا أجسادا أخرى، فقد باعوا أجسادهم من فرط الألم، كما في قصة «السيرة الذاتية للألم» لحسب الله يحيى، أو باعوا شرفهم كما في قصة «وليس على سلوى حرج» لهدية حسين، وهي قصة يفهم مغزاها من عنوانها، أو أنهم استغرقوا في حلم كابوسي ووحدة

مرعبة، بعد أن مزقت الحرب أقدارهم كما في قصة «صدى» لمهدي عيسى الصقر أو «حين يحزن الأطفال تتساقط الطائرات» «والعالم كله مشغول» لصلاح زنكنة، وقصة «بورتريه» لمهدي جبر، و«أقاليم قصية» لغازي العبادي. وقد تندفع الحياة الى الخلف قرونا من فرط البؤس، كما في قصة «البستان» لإبتسام عبدالله، التي تذكر بقصة «مجاعة»، المكتوبة عن زمن الإمامة البائدة في اليمن، للقاص زيد مطيع دماج من مجموعة «طاهش الحوبان»، التي يتصارع فيها فقراء بُؤَس مع كلب ضال على كسرة خبز. أهي مصادفة محضة أن يكتب هذا العدد الكبير من الكتاب في موضوع واحد: تقمص ذات أخرى. أهو إنعكاس أدبي للفصام الجماعي، الذي يطبع الحياة في ظل كارثة لا حل لها؟ أم أن الذات تبحث لها عن حل فردي، سري، وسط علنية وكلية الخراب البشع، الخراب المادي والروحي؟

تلك هي النتيجة النهائية للكابوس البعثي، كابوس العالم السفلي، بكل صوره القبيحة وعفاريته وعقاربه وثيرانه المجنحة أو المقصوصة الأجنحة.

٦- الحرب بين حرية الداخل وحرية الخارج

إن الحرية المفتقدة في الداخل، تشكل حالة نقيضة للحرية الفسيحة الممنوحة للعراقي في الخارج. هذا ما يبدو على سطح الحياة. لكن الواقع يكذب ذلك ويؤكد يوميا أن الخارج، في أحوال كثيرة، لا يختلف عن الداخل في مقدار ما يمنحه للأديب ويخلقه في ذاته من دوافع لمزاولة الحرية. فالحرية ليست إفتراضا نظريا، وليست حجة عقلية، وليست رحلة في المكان. إن تجربة الخارج تثبت أن الحرية ممارسة وفعل، وأن الخروج من حدود الإرهاب لا يقدم الحرية للهارب من يد السلطة على طبق من ذهب، ما لم يجاهد هو نفسه من أجل أن يكون حرا بحق، حرا من عبوديته السابقة التي يحملها معه، حرا من آثار الكدمات التي زرعتها العبودية على جسده وروحه، حرا من مصيدة الشر، التي تتجاوز في سعتها خرائط الأوطان. إن الحرية تقاس، بالنسبة للأديب، بمقدار حسن إستماعه الى صوت ضميره والإمتثال له؛ فهي في الأخير لا تختلف عن حرية من يعيش في الداخل، إلا في الشكل والحدود، لأنها ستظل في النهاية سؤالا أخلاقيا، يتعلق بمسؤولية الإنسان الشخصية إزاء ما يحدث.

ماذا فعل حسين كامل بحريته المؤقتة؟ حملها معه في حقيبة سفر وسلمها إلى قاتله.

هناك كثيرون لم يحملوا حرياتهم في حقائب، لكنهم يسلمون حريتهم في كل لحظة، بطرق متنوعة، الى سجانيهم. وهناك من يناضل بإستماتة من أجل أن يظل عبدا سعيدا، متمتعا بسعادته السوداء!

ماذا فعل فيصل عبد الحسن بحريته؟

ليس دائما، يستطيع الكاتب الإفادة من مخزون التجربة الواقعي بشكل صحيح. فالقاص فيصل عبد الحسن مثلا كان بعيدا تماما عن هذا في روايته الأخيرة «عراقيون أجناب»، الصادرة في المغرب، عقب رحيله من العراق. فالرواية تصوير سيئ وسطحي وكاذب لواحدة من أنبل وأكثر تجارب حركتنا الوطنية شجاعة: تجربة المواجهة المسلحة ضد السلطة من قبل تيار القيادة المركزية. فرغم كل ما يقال عن قصور هذه التجربة وأخطائها، إلا أنها كانت إحدى العلامات النادرة المضيئة، آنذاك، في مجال مواجهة ومقاومة القهر السياسي. إن إغارة فيصل المتعجلة، وهو يتمتع بنعيم الحرية، على هذا الجزء الشجاع من تاريخنا، الذي قاوم السلطة الفاشية منذ قيامها حتى الموت، لدليل جدي على أن الحرية ليست دائما نقيضا للعبودية في بعض أوجهها، فهي قد تكون

مصدرا للشر أيضا. فبعد معاناة الحرب، وبعد التخلص من كابوس «فرق الإعدام»» يقدم فيصل طوعا لمن هرب من أسرهم ما كانوا يريدونه منه وهو في قبضاتهم. إنها لعنة الحرية، التي تشبه لعنة العبودية، وربما هو الإدمان على العبودية!

وهذه الرواية تشترك مع رواية نجم والي «الحرب في حي الطرب»، في كونها تتخذ من أحياء العاهرات موقعا لمقاومة السلطة. وربما تكون هذه الرواية إضافة الى غيرها مفتتحا، عند عراقيي الخارج، يؤشر الى أننا مقبلون على موجة أدبية جديدة، قوامها الجنس الرخيص والخطاب الثقافي القائم على الشذوذ الأخلاقي، كاستبدال جديد للخراب الروحي القائم بخراب جديد، وكنقيض للدعوات التي أخذت تتصاعد، مطالبة بترسيخ مبادئ الضمير والعقل والمسؤولية الفردية في مواجهة إرهاب السلطة الثقافي وخرابها الروحي.

ماذا فعل جاسم الرصيف بحريته؟

أعاد طباعة روايته «خط أحمر»، التي هي نموذج جدي لسلسة «الأخطاء والخطايا» التي إرتكبها في الداخل.

ماذا فعل عدنان الصائغ بحريته؟ إكتشف أن عبد الكريم قاسم «قتلته الجماهير، وسحل حتى نهر دجلة!!»، وأن الملك فيصل الثاني «سحلته الجماهير، وبا ع أجزاء من جسده الجزارون»، وأن مناصرة كنوت هامسون للفاشية كانت «نبوة سيف»، وأن المربد ما زال مصدرا للحنين الثقافي!؟ (تموز – مجلة النادي الثقافي العراقي في مالمو- الأعداد ١١-١٣/ ١٩٩٩-٢٠٠٠)

ماذا فعل مثقفو المعارضة اليساريون بحريتهم؟

نصبوا الكمائن لرفاقهم في عدن وموسكو وصوفيا ودمشق وبيروت والجزائر وكردستان وفي كل البقاع التي أرغموا على الهجرة إليها، وفي الوقت نفسه أخلصوا في تقديم صكوك الغفران وصنوف التسامح الى جلاديهم بسخاء عجيب، وما زالوا يقدمونها بصور متنوعة لكل من لصقت به رائحة القتلة.

إن الخارج لا يمنح الحرية، فالحرية لا تمنح أبدا، وإن منحت فستغدو حرية هشة، رخيصة، لا تختلف في جوهرها عن العبودية، لأنها حرية لا تمس جوهر الكائن: ضميره وموقفه من العالم.

مأزق الحرية هذا أوقع كثيرين في فخاخه القاتلة.

إن أزمة الحرية هذه، تجد إنعكاسها العميق في أدب الخارج أيضا، فيما يتعلق بواحدة من أهم قضايانا الوطنية: الحرب. فليس نص الداخل وحده، الذي عانى من

إشكالات التعبير، بحكم الرقابة الصارمة وفقدان الحرية، فقد شاركه في ذلك نص الخارج، المعبر عن الحرب، والذي لم يكن بريئا من الأمراض التي سببتها أزمة التعامل مع الحرية. فقد قتلت الحرب عددا من النصوص الجميلة، وبددت طاقات كثيرة فنيا وفكريا لعدد آخر من الكتاب، ممن خدعوا بلعبة الحرب القاتلة والحرية الخادعة.

لقد وقع في فخ الحرب أحد أفضل النصوص الروائية المكتوبة في النصف الثاني من التسعينيّات، ونعني به رواية «المسرات والأوجاع» لفؤاد التكرلي. فقد سارت الرواية فنيا سيرا متقنا: بناء الحدث والشخصيات، تطور الأزمة الروائية. لكن كل ذلك البناء المتقن يأخذ بالتفتت حالما تظهر الحرب على مسرح الرواية. لقد بدت الحرب كما لو أنها إستطالة فنية، لا تنبع من جوهر الحدث الأساسي، وإنما تنبع من رغبة في صناعة حدث مقحم وغريب على بنية النص. فبعد طلاق شخصية الرواية المحورية توفيق راح يعيش حياة التشرد، وراح القاص يمد تلك الحياة بصعوبة شديدة، وبجهد يسهل على القارئ لمس مواطن الوهن فيه. وليس عصيا على القارى الخبير معرفة أن ذلك المطّ الفني لحياة الشخصية، كان من أجل أن يصل توفيق الى نهاية عام ١٩٨٠، وبذلك تكون الرواية شاهدا على مأساة وطنية، آثر الكاتب أن يسجل أحداثها. لقد ضاعت شخصية توفيق في بحثها العبثي المتكرر بين المقاهي والشوارع. وحتى النهاية المأساوية، التي إختتم بها التكرلي قصته، لم تُزل من الشخصية شحوبها ووهنها. فلم تتمكن أحداث الرواية الأخيرة من إعادة التوازن الى أجواء السرد، التي وصلت ذروتها مع تصاعد أزمة توفيق الزوجية؛ لذلك جاء باهتا موت الشاب غسان، المجند الذي راقب توفيق نشأته كيتيم، من أم هاربة مع عشيق، حتى دخوله الجيش، وحصوله على ثروة خيالية بعد موت أمه، ثم مصرعه. لقد زرع التكرلي شخصية غسان في طريق توفيق ليكمل بها حياة توفيق وضياعه، بعد أن بهت دور توفيق الفني كضائع. ومما تجدر الإشارة إليه هنا، أن شخصية قصصية تشبه «غسان» إلتمعت إلتماعة خاطفة في نص قديم للتكرلي، كتبه قبل نصف قرن، فقد ظهرت هذه الشخصية بثوبها الجنيني في «همس مبهم»، وهي شخصية تذكر أزمتها بأزمة بطل رواية شتاينبك «شرقي عدن». لقد طور القاص هذه الشخصية وأعدها، على ضوء حاجات الحاضر، لكي يجعلها تموت بمأساوية، بدلا من أن تظل تفكر في الإنتحار، كما كانت تفعل في عام ١٩٥١. وأريد لموتها الراهن ان يكون رمزا لكارثة وطنية عظيمة.

وكما ان تضخم غدة الجنس دفعت القاص الى التوغل أبعد مما يسمح به الواقع، فإن الاستطالة في حياة توفيق، ومحاولة دفعها الى الإمتداد حتى تشهد الحرب العراقية

الإيرانية، من دون دوافع جدية تسند هذا الإمتداد، جعلت «توفيق» يخوض مواجهة شاذة، لا يسمح بها تكوينه الشخصي وطبيعة المجتمع العراقي؛ فقد قام توفيق، الموظف الهادئ، المنعزل، السكير، الباحث عن الجنس ولعب القمار واللذة، بصفع مسؤول الأمن في موقع عمله، ثم بركله وجعله يستغيث طالبا النجدة، لسبب بسيط: فقد رمى مسؤول الأمن ورقة في وجهه!! مما دفع السلطة – وهي رحيمة هنا على غير عادتها – الى الإكتفاء بفصله من العمل، وهذا ما دفع زوجته الى إيجاد عذر للتخلي عنه، والذي قاده الى التشرد، ثم جعله يلتقي بفتحية، الأمر الذي جعلها تلتقي بغسان، وكل ذلك قاد الى أن تختتم الأحداث بموت متوقع، مدبر لغسان، وبذلك يدخل العراق حقبة جديدة من حقب الموت. تلك تسلسلات ضعيفة الصلة ببعضها، هي أوهى من أن تكون أقدارا واقعية، في مجتمع عاش كثيرا من الأوجاع وقليلا من المسرات.

ولو قدر للمرء ملاحظة أن أغلب هنات الرواية تكمن في إمتداداتها السياسية، يحق لنا الظن أن التكرلي، الذي إعتاد أن يكتب حولياته بروّية، قد أججت مشاعره مآسي الوطن، فأراد أن ينتج شيئا يقدمه للناس يعينهم على تقبل مآسيهم، من دون أن يتوقف كثيرا عند النتائج الفنية، التي طالما أخلص لها في كتاباته، بإعتباره قاصا صبورا، متأنيا.

ومثل هذا المأزق وقعت فيه بتول الخضري في روايتها «كم بدت السماء قريبة»، التي صدرت في عمان، خارج سلطة رقيب الداخل المباشرة، لكنها ظلت تحتفظ لهذا الرقيب بالإجلال نفسه، الذي تحفظه له النصوص المنشورة داخل الوطن. لقد أنجزت بتول في روايتها بناء قصصيا متقنا وممتعا، حتى قيام الحرب، ثم إنعطف السرد لديها، فجأة، محولا النص إلى سلسة من البلاغات والتبريرات السياسية أو الدعائية، التي تسعى للمزاوجة بين قبح ومأساوية الحرب وحب الوطن، بطريقة لا تسيء الى تلك الحرب. لذلك غدت الحرب الدائرة بين التأويل التبريري والواقع المأساوي المبتور، هي العدو الذي سلب هذه الرواية بعضا من مصادر قوتها وشيئا من عفويتها الأصيلة، التي ظهرت في الفصول الأولى. لقد سعت القاصة إلى مد الرواية مكانيا إلى خارج حدود العراق، وهو إمتداد طبيعي لأن شخصية الأم في الرواية كانت أجنبية أصلا، تتبعها الشخصية الرئيسة، ابنتها. لذلك فشخصية الرواية الرئيسة «بريئة» من تهمة المعارضة سياسيا، وذلك ملمح جيد، على الرغم من أن الوطن ما عاد يتسع لأحلامها وأحزانها، وهو نفس ما دفع كثيرين من المعارضين الى الهجرة، ولكن قبل ذلك بعقود طويلة. فالنتائج الإنسانية، التي لحقت بالفرد العراقي واحدة، رغم إختلاف طرق الوصف والمسميات.

فكثيرون منا يشعرون أنهم معارضة رغم أنفهم. إنه الهروب من الخراب الشامل الى خارجه! لكن ذلك الإمتداد، مهما كانت دوافعه وتبريراته، كان من ناحية خفية محاولة داخلية من القاصة للخروج بالنص من ضيق أفق الواقع، وضيق مناخ الحرب والحرية الحكومية. كان الخارج حلا موضوعيا وفنيا في الآن نفسه، حلا للخروج من كابوس الحرب في الواقع، وحلا للخروج من أعبائه الفنية القاسية على الورق. ومن هذه الفجوة تسللت الحرب لتخطف من النص شيئا من إنتصاراته على قيود الواقع وغلظته. فكم هي ماكرة وخبيثة هذه الحرب الظالمة!

وإذا كانت روايتا التكرلي وبتول قد عانتا من شيء من الوهن في جزئهما المتعلق بالحرب، فإن رواية القاص إبراهيم أحمد « طفل الـ CNN» قد عانت من مشكلات جدية كبيرة في البناء الفني وفي الموضوع والمعالجة، جعلتها تكون عملا دعائيا لا يختلف في جوهره عن قصص الداخل الحكومية، إلا في أمر واحد، هو نقدها للسلطة. لأنها اشتركت مع قصة الحرب الرديئة في الداخل في سوء البناء والسطحية الفكرية. وربما كان الإستسهال الخادع، الذي يخلقه موضوع الحرب، وضخامة المأساة، والحماسة الوطنية، هي التي أوقعت إبراهيم أحمد في فخ التبسيط الدعائي. وربما لا يكون مرد ذلك القصور، كما يعتقد البعض، كامنا في إنتقال القاص المفاجئ من القصة القصيرة الى الرواية. فمثل هذا الإستسهال لموضوع الحرب نجده حتى في نتاجات إبراهيم أحمد القصصية القصيرة المكتوبة عن الحرب. مثل قصة «مجلس فاتحة قتيل الحرب»، وقصة «إحتراق» من مجموعة «المرآة»، اللتين لا تختلفان في طرق معالجتهما عن قصص الحرب العراقية السيئة المكتوبة في الداخل، التي شاعت فيها الصور الملفقة، والتناول التبسيطي للحدث. وقصة «مجلس فاتحة قتيل الحرب» تصور عزاء «فاتحة» مقام على روح ضابط يقتل في الحرب. ونتيجة لخطأ في شريط التسجيل ينقلب العزاء الى موضوع للضحك. إن معارضة الموت والحرب بإفتعال تشبه الى حد كبير تأييد الموت والحرب بإفتعال. فكلاهما يقوم على تزوير الواقع، وتسفيه الفن، وعدم إحترام الإنسان، ككائن بشري، لا يرتبط مصيره الفردي والإجتماعي بنتائج أفعال السلطة، حتى وإن كان منتميا إليها. فالعداء للسلطة، المعادية للإنسان، لا يقوم على أساس العداء لجوهر الإنسان كإنسان. تلك معضلة صعبة، لا يحسن كثيرون إدراكها، ولا يقدرون على ضبط موازينها بدقة، في ظل العداء السياسي الكبير بين أفراد المجتمع العراقي، وفي ظل الفوضى الروحية والعقلية السائدة.

إن هذا النمط من الفن القصصي التبسيطي ساد لدى البعض في فترة ما عرف

بالجبهة الوطنية، التي شاعت فيها مقاييس نقدية شكلية مأخوذة من ثقافة الجموع والجماهير والإلتزام، والتي كان قوامها الترميز السطحي المفتعل، عن طريق ما عرف بـ «المعادل الموضوعي»، حيث تتحول الحمامة الى رمز للسلام، أو كأن تتحول البقرة الى رمز للوداعة والخير، والصبيان الى رمز للجيل الجديد، والفتاة الجامعية الى أمل ومستقبل الشعب، كما في قصة «أمل» من المجموعة السابقة. وتلك محاولات شكلية جرى فيها إصطناع أبعاد عقلية دون سند فني، سوى ذلك المعادل البائس، الذي كان يرضي ويغري ببساطته وبخلاصاته الفنية والعقلية القادة الحزبيين السذج والقراء المبهورين بهم؛ حيث يتشكل المغزى العقلي للنص بعد سلسلة من المقارنات الرمزية المفتعلة، تختتم بدلالة عقلية زائفة، فارغة الجوهر. فبعد سماع الشريط الخطأ، الذي أثار الضحك (رمز لإرادة الشعب، التي لا تقهر) تأتي الخاتمة العقلية في قصة «مجلس فاتحة قتيل الحرب» على هذا النحو: «ظل أهل القتيل منشدهين مرتبكين، لا يعرفون كيف يوقفون هذا الصوت المتدفق بغموض كاسح، كأنه يأتي من موقع مجهول لا يدرك ولا يمكن الوصول اليه». إن إضفاء أبعاد عقلية على موضوعات خالية من العقل أمر لا يخلو من الخطورة العقلية. وهذا هو عين ما تكرر بشكل ملفت في أواسط السبعينيّات، حيث نجد ذلك مجسدا مثلا في مجموعة «عشرون قصة قصيرة»، قصة «انظروا: الطفل الخارج الى البرج» مثلا، التي تصور طفلا فقيرا في معرض للأطفال يشاهد أناسا يرفعون لافتة كتب عليها «فرحة الأطفال بالجبهة والتأميم»، فيتذكر الطفل ماضيه القاسي، ثم سرعان ما يعود الى الواقع، فيدرك أنه: «الآن يستطيع أن يسمع صوت كل قطرة من النهر القريب تلتحم بالأخرى وتسير في المجرى الطويل»، مجرى الجبهة الوطنية طبعا. مثل هذه الخلاصات العقلية لا تقوى على رسم صورة صادقة لمادة مأساوية مدمرة كالحرب، لذلك عادت هذه الظاهرة مجددا لترسم صورة هشة، ملفقة للواقع، حتى بدون وجود رقيب حكومي مباشر يعيق حرية حركتها.

ومن المفيد أن نشير هنا الى أن هذا النمط التبسيطي الملفق، الذي يرسم صورا مصطنعة للواقع، لم يكن محصورا في فن الطقطوقة القصصية، أو ما عرف بالقصة القصيرة جدا، بل تعداه أيضا الى اللقطات الشعرية الصغيرة، التي كتبها بعض شعراء تلك الفترة، كجزء من سياسة كسب الجماهير والشارع، ومن ضمن هذا النمط قصيدة سامي مهدي «العائلة» من ديوانه الأسئلة»:

«فليكن../ ان صورتها نشرت في جريده/ وليكن../ انهم يكتبون لها، أو عليها، قصيدة./ لقد انتظر زمنا أن ترى بكرها رجلا/ وها هو اليوم أكبر مما تمنت له:/ قائد

نقابته،/ ولها، معه، كنّة حلوة/ وحفيدة.»

لقد وقع كاتب آخر من كتاب الخارج في مصيدة الحرية – الحرب، وأعني به نجم والي، الذي أنتج عددا من القصص، التي تحتوي على لمسات إنسانية من أجواء الحرب في مجموعته الأولى «ليلة ماري الأخيرة». وظهر لديه منذ ذلك الوقت ميل الى مزج واقع الحرب المر بالهروب النفسي من كابوس الحرب وبالعبث، كما في قصص «الرقصة الأولى» و«المدينة التي اسمها العمارة». لكنه سرعان ما إنجرف الى لعبة الإستسهال والتصنع أيضا. إن الحرية والحرب مكيدتان فنيتان كبيرتان، تشبهان الرمال المتحركة في مقدرتها على إغراق أقوى الخيول في ذراتها الرقيقة، الناعمة. وربما وجد نجم والي في النجاح الذي حققته روايته «الحرب في حي الطرب» ما يشجعه على الإستمرار في تطعيم الحرب بالعبث والجنس الرخيص، من دون أن يتنبه الى أن نجاحه في «الحرب في حي الطرب» لا يختلف كثيرا عن نجاح قصص الحرب في الداخل في عين الرقيب العراقي. فرقيب الخارج، لا يقل فسادا عن رقيب الداخل. إن قصص نجم والي الأخيرة، التي هي مزج غريب لشذوذ الحرب بشذوذ الجنس، تجعل من مادة الحرب المأساوية شيئا مبتذلا، بنفس القدر الذي تجعل العظمة الزائفة الناشئة من تقديس البطولة في الداخل من المأساة شيئا مبتذلا. فقصص مثل «صحبة» المنشورة في بريد الجنوب العدد ١٨٥-٧ديسمبر ١٩٩٩، وقصة «الإشارة باليد اليمنى» المنشورة في العدد الأول من مجلة قصة الصادر في ١٩٩٧، تنتزعان من الحرب مأساويتها لفرط المبالغة في تصنع الإبتذال، الذي يبدو أحيانا كإختراعات مسبقة، مقصودة، محشورة حشرا في ثنايا النص، لكي تمنحه شيئا من الخصوصية الشاذة، كأن يحلم الصبي بأنه «يتنايك مع أبيه» في القصة الأولى! ويرى في القصة الثانية «فرج طبيعي بفم عادي أحيانا عابسا، وبشفتين صغيرتين سُفْلَيين وشفتين كبيرتين عُلْوَيين يحرسهما جذر من لحم.. رأينا.. نساءً فرجها يتسع بسعة البساتين ويفيض بمياه تصب في النهر...». مثل هذا المزاج الجنسي ربما لا يقوى على حمل أعباء مادة وطنية حساسة كالحرب، التي راح ضحيتها ثلاثة أجيال من المواطنين، حتى وإن كنا من معارضيها. فهي لم تكن مزحة، ولم تكن عبثا رخيصا. كانت كارثة بشعة، وكنا نحن، لا السلطة، أول ضحاياها. إن إسباغ القدسية على الحرب والبطولة من قبل قصاصي الحرب في الداخل قابلته محاولات معاكسة لثلم وجه الحرب «المقدس»، من قبل بعض أدباء الخارج، بالسخرية السطحية أحيانا، وبالجنس الشاذ حينا آخر، أو بالطعن الأخلاقي الشاذ، وبالأكاذيب أيضا. الأمر الذي لم يمكن من إنشاء بديل أخلاقي وروحي وجمالي عند أولئك، يعبر عن جوهر المأساة بطريقة فنية، ترقى الى

مستوى الحدث الكبير. ومما يؤسف له أن مثل هذه النتاجات جذبت عددا كبيرا من القراء إليها، ممن إستمتعوا برؤية عورات الداخل (فالداخل تابع للسلطة) وإنكساراتها الروحية والأخلاقية. فقد دغدغت قصص الشذوذ الجنسي والعقلي جوانب خفية من دواخل كثيرين، الى حد بدت السلطة فيه أحيانا أكثر عفة من معارضيها.

إن النقص الجدي في المشاعر الوطنية لا يكمن فقط في المبالغة عند تقديس الوطن الى حد الشذوذ، أو تمجيد القتل والحرب، باسم الدفاع عن الوطن، من قبل كتاب الحرب في الداخل. إن كتاب الخارج وقعوا في الطرف الآخر من لعبة إحتقار الوطن، حينما غيروا مواقع الجند. إذ يكفي لدى البعض أن تذم العرفاء والحرب لكي تصنع نصا وطنيا معاديا للحرب. إن تغيير المواقع، لن يغير من جوهر الموقف، ما لم ترافقه تغييرات في المعالجة، والأهم من هذا ما لم يتم الكف عن الخلط البائس بين الوطن والسلطة، هذا الخلط الذي تربى عليه كثيرون من كتاب الخارج، والذي يبرز بوعي أو بدون وعي في تصويرهم للواقع.

إن هذا الإشكال ليس إشكالا فنيا حسب، بل هو أيضا إشكال يتعلق بمقدرة الكاتب على إستخدام الحرية والمشاعر الوطنية على نحو صحيح، وبدقة أكبر بمقدرة الكاتب على أن يعامل وطنه بروح الوطني، بصرف النظر عن موقفه من السلطة. وبالنسبة لكاتب مثل فؤاد التكرلي، الذي يملك خبرات روائيةً ثرّةً ومقدرة فنية قصصية لا تنازع، فإن الأمر يتعلق بدرجة أساسية بالحرية الداخلية، وبمقدرته على تجاوز الرقيب الحكومي، الذي بدا حاضرا بقوة في «المسرات والأوجاع». وإذا كنا لا نجد هذا الرقيب في تفاصيل الأحداث، فإننا نجده قابعا في ثنايا السطور، في طاقة النص الداخلية، التي كانت تُمتص، على نحو جدي، من خلال السعي الى صناعة مأساة وطنية، من دون وجود أسس ناضجة في مادة النص تسمح بذلك. ربما أيضاً هو العمر الهارب من بين الأصابع، ذلك خادع ماكر أيضا، فهو لا يقل مكرا عن الحرية والحرب.

إن معادلة الحرية المعقدة هذه تتطلب من الأديب، في القضايا الوطنية الكبيرة، إعادة التفكير في معايير النظر الى موضوع النص الأدبي والمعالجة الأدبية على أسس فنية وجمالية وعقلية جديدة، تمكن من إنتاج نص يتغلب على المخاوف والكوابح التي يفرضها رقيب الداخل، إضافة الى تلك التي يخلقها الفصام الوطني عن طريق المبالغة الشاذة بالوطنية أو المبالغة في تدنيسها وتهميشها. إن تحرر أديب الداخل من مشاعر الإستسلام لقسوة الواقع، وفي الوقت ذاته تحرر أديب الخارج من أوهام الإنعتاق من قبضة الرقيب الحكومي، التي تخلقها حرية الخارج الخادعة، هو الطريق الواقعي

والممكن، الذي يعين الأديب على إنتاج نص وطني يحمل حرارة التجربة ونبض الضمير.

لذلك فالحرية، الفنية خاصة، ليست ترفا عقليا، بل هي حاجة ضرورية، قد يساء إستخدامها، بالقدر نفسه الذي يسيء فيه العبيد إستخدام عبوديتهم لمصلحة قاهر ظالم.

إن الحرية هي الضمير، الضمير المنعتق من ضغوط الآخر وشروطه.

فحينما يموت الضمير ينطفئ وهج الحرية.

المصادر:

الكتب:

ابتسام عبدالله: ممر الى الليل، وزارة الثقافة، بغداد ١٩٨٨

ابراهيم احمد: عشرون قصة قصيرة، دار الرواد، بغداد ١٩٧٦

ابراهيم احمد: زهور في يد المومياء، وزارة الثقافة، بغداد ١٩٧٩

ابراهيم احمد: المرآة، دار المنفى، السويد، ١٩٩٥

ابراهيم أحمد: طفل السي أن أن، دار المنفى، السويد، ١٩٩٦

ابراهيم زاير: أحاسيس من أزمان مختلفة، منشورات الجمل، كولون ١٩٩١

احمد جاسم الحميدي: الرواية فوق الواقع، دار ابن هاني، دمشق ١٩٨٥

أحمد خلف: خريف البلدة، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٩٥

أحمد خلف: الحد الفاصل، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٨٦

أحمد القباني: العجوز واللقلق، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٨٨

احمد محمد عطية: الرواية السياسية، مكتبة مدبولي، القاهرة، بدون تاريخ

أحمد مشتت: افتتاحية المهرج، دار المدى، دمشق ١٩٩٩

احمد النعمان: غائب طعمة فرمان، المدى، دمشق ١٩٩٦

ادوارد سعيد: الثقافة والامبريالية، دار الآداب ١٩٩٧

أرنست همنغواي: لمن تقرع الاجراس؟، ترجمة خيري حماد، دار مكتبة الحياة، بيروت ١٩٨٦

أرنست همنغواي: وداعا للسلاح، ترجمة منير بعلبكي، بيروت ١٩٥٩

أرنست همنغواي: وداع ايها السلاح، ترجمة أحمد عرابي، دار النشر للجامعيين، بدون تاريخ

أرنست همنغواي: وداع ايها السلاح، دار القلم، ترجمة رفعت نسيم، بيروت ١٩٨١

أرنست همنغواي: لا تزال الشمس تشرق، دار العلم للملايين، ترجمة بديع حقي، بيروت ١٩٧٩ ط ٢

اريك ماريا ريمارك: ليلة لشبونة، ترجمة ليلى نعيم، مؤسسة الابحاث العربية، بيروت ١٩٨٣

اريك ماريا ريمارك: للحب وقت وللموت وقت، ترجة سمير التنداوي، دار المعارف، القاهرة ١٩٦٩

اسماعيل فهد اسماعيل: كانت السماء زرقاء، دار العودة، بيروت ١٩٧٠

اسماعيل فهد اسماعيل: المستنقعات الضوئية، دار العودة، بيروت ١٩٧١

اسماعيل فهد اسماعيل: الحبل، دار العودة، بيروت ١٩٧٢

اسماعيل فهد اسماعيل: الضفاف الاخرى، دار العودة، بيروت ١٩٧٣
أندريه مالرو: الأمل، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٧٩
انشودة الوطن والمنفى -١-: مجموعة مشتركة، دار البراق، دمشق ١٩٩٦
انشودة الوطن والمنفى -٢-: مجموعة مشتركة، الكنوز الادبية، دمشق ١٩٩٧
اوريل دان: العراق في عهد قاسم، دار نبز، السويد ١٩٨٩
باسم عبد الحميد حمودي: رحلتي مع القصة العراقية، دار الرشيد، ١٩٨٠
بتول الخضري: كم بدت السماء قريبة، المؤسسة العربية، بيروت ١٩٨٨
بثينة الناصري: الطريق الى بغداد، دار عشتار، القاهرة ١٩٩٩
بثينة الناصري: وطن آخر، سينا للنشر، القاهرة ١٩٩٤
بدر شاكر السياب: الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت ١٩٨٩
برهان الخطيب: الجسور الزجاجية، دار اوراسيا، ستوكهولم-١٩٩١ ط٢
بوريس باسترناك: د. جيفاجو، مطبوعات كتابي، القاهرة، بدون تاريخ، أربعة أجزاء
بيار سالنجر: حرب الخليج، دار آزال، بيروت ١٩٩١ ط٢
توفيق صالح: سيناريو الأيام الطويلة، وزارة الثقافة، دار الحرية، بغداد ١٩٨٠
جاسم الرصيف: حجابات الجحيم، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٩٠
جاسم الرصيف: خط أحمر، المؤسسة العربية، بيروت ١٩٩٩
جرجيس فتح الله: العراق في عهد قاسم، دار نبز، السويد ١٩٨٩
جنان جاسم حلاوي: كل يا طاووسي حتى تكبر، دار المنفى-السويد ١٩٩٩
جنان جاسم حلاوي: قصص الحب قصص الحرب،
جنان جاسم حلاوي: ظلال الطيور الهاربة، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩١
جنان جاسم حلاوي: عرائس البحر، وزارة الثقافة، بغداد ١٩٨١
جورج البهجوري: أحب بغداد، كتاب للصغار، دار ثقافة الأطفال، وزارة الثقافة، بغداد ١٩٨١
حمد الصالح: خراب العاشق، وزارة الثقافة، بغداد ١٩٨٦
حسب الله يحيى: كتمان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٩
حميد سعيد: أوراق الحرب، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٩٠
حميد سعيد: ديوان حميد سعيد (الأعمال الشعرية)، مطبعة الأديب البغدادية، بغداد ١٩٨٤
حميد سعيد: طفولة الماء، مطبعة الأديب البغدادية، بغداد ١٩٨٥
حميد سعيد: الكاشف عن أسرار القصيدة، مكتبة التحرير، بغداد ١٩٨٨
حميد سعيد: مملكة عبدالله، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٧
حنا بطاطو: العراق ، مؤسسة الابحاث العربية، بيروت ١٩٩٢
حنا مينا ونجاح العطار: أدب الحرب، دار الآداب، بيروت ١٩٧٦

حين يحزن الأطفال تتساقط الطائرات، دار عشتار، القاهرة ١٩٩٨
خالد التميمي: محمد جعفر ابو التمن، دار الوراق، دمشق ١٩٩٦
خالدة عبد القهار: سكرتيرة صدام تتكلم، دار الزهراء، القاهرة١٩٩٠
خزعل الماجدي: متون سومر، الاهلية–عمان ١٩٩٨
ديوان الشعر العراقي: منشورات البزاز/ مواقف عربية، لندن ١٩٩٤
ذاكرة الغد: شهادات ورؤى وتجارب، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٩٠
ر.م. البيريس: تاريخ الرواية الحديثة، دار عويدات، بيروت ١٩٦٧
روجر ألن: الرواية العربية، المؤسسة العربية–بيروت، ١٩٨٦
زهير شليبة: غائب طعمة فرمان، الكنوز الادبية، دمشق ١٩٩٦
زيدان محمود: الدقائق الفاصلة، دار الشؤون الثقافية، بغداد
ساجدة الموسوي: ديوان البابليات، وزارة الثقافة ، بغداد ١٩٨٩
سامي مهدي: الزوال، وزارة الثقافة، بغداد ١٩٨١
سامي مهدي: الأعمال الشعرية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٦
سعد البزاز: حكاية الولد والبنت آخر الليل، المؤسسة العربية ، بيروت ١٩٨٠
سعدي يوسف: المجموعة الشعرية، دار العودة بيروت، ١٩٨٨ ط٣
سمير اسماعيل: انهم يولدون دائما، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٨٣
سمير الخليل: جمهورية الخوف، دار الثقافة الجديدة، القاهرة ١٩٩١
صالح هويدي: الترميز في الفن القصصي العراقي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٠
صلاح الانصاري: ابجدية الحرب والحب، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٨٣
صلاح الانصاري: معهم، وزارة الثقافة، بغداد ١٩٨٣
صلاح نيازي: الاغتراب والبطل القومي، دار الإنتشار العربي، بيروت ١٩٩٩
ضياء خصير: نسر بين الجبال، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٨٧
طالب الصحفي: الاستقرار المفقود، دار الوفاء، دمشق ١٩٩٥
طه باقر: ملحمة كلكامش، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد ١٩٨٠
عائد خصباك: الكوميديا العدوانية، دار الشؤون الثقافية، بغداد١٩٨٣
عادل كامل: الضياء الأخير، صلاح الانصاري، معهم، وزارة الثقافة، بغداد١٩٨٣
عبد الحسين الغزاوي: ازهار ذلك اليوم الجنوبي، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٨٧
عبد الرحمن مجيد الربيعي: الوشم، الدار العربية للكتاب، ليبيا –تونس ١٩٧٧
عبد الرحمن مجيد الربيعي: المواسم الاخرى، دار العلم، بيروت، ١٩٧٠
عبد الرحمن مجيد الربيعي: عيون في الحلم، اتحاد الكتاب، دمشق ١٩٧٤
عبد الرحمن مجيد الربيعي: النهار، مكتبة الثورة العربية، بغداد ١٩٧٤

عبد الرحمن مجيد الربيعي: القمر والاسوار، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد ١٩٧٦
عبد الرحمن مجيد الربيعي: سر الماء، المؤسسة العربية، بيروت١٩٨٣
عبد الرزاق عبد الواحد: ديوان البشير، وزارة الثقافة، بغداد ١٩٨٦
عبد الرزاق المطلبي: الاشجار والريح، دار الكلمة، بغداد ١٩٧١
عبد الستار ناصر: مطر تحت الشمس، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة ١٩٨٦
عبد الستار ناصر: الحب رميا بالرصاص، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة ١٩٨٥
عبد الستار ناصر: لا تسرق الوردة رجاء، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٧٨
عبد الستار ناصر: الشهيد ١٧٧٧، وزارة الثقافة، بغداد ١٩٨١
عبد الستار ناصر: قصص بثياب المعركة، وزارة الثقافة، بغداد ١٩٨٢
عبد الستار ناصر: زهرة واحدة تكفي، وزارة الثقافة، بغداد ١٩٨٤
عبد الستار ناصر: الشمس عراقية، وزارة الثقافة، بغداد ١٩٨٣
عبد المطلب محمود: ربما كنت معهم، وزارة الثقافة، بغداد١٩٨٣
عبد الوهاب البياتي: مملكة السنبلة، المؤسسة المصرية للكتاب، القاهرة ١٩٨٤
عدنان أحمد الربيعي: عودة الفرسان، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٨١
عدنان أحمد الربيعي: حالة حب، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٨٦
عدنان رشيد: مسرح برشت، دار النهضة العربية، بيروت
عدنان الصائغ: انتظريني عند نصب الحرية، وزارة الثقافة، بغداد، ١٩٨٤
عدنان الصائغ: اغنيات على جسر الكوفة، منشورات آمال الزهاوي، بغداد، ١٩٨٦
عدنان الصائغ: العصافير لا تحب الرصاص، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦
عدنان الصائغ: مرايا لشعرها الطويل، وزارة الثقافة، بغداد، ١٩٩٢
عدنان الصائغ: سماء في خوذة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٨
عدنان الصائغ: غيمة الصمغ، سلسلة ضد الحصار، وزارة الثقافة، بغداد، ١٩٩٣
عدنان الصائغ: كتابات حرة، بالاشتراك مع وارد بدر وجواد الحطاب، وزارة الثقافة، ١٩٩٠
عدنان الصائغ: نشيد أوروك، دار امواج، بيروت-١٩٩٦
عقيل الناصري: الجيش والسلطة في العراق الملكي، دار الحصاد، دمشق ٢٠٠٠
علي خيون: الأعماق، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٨٨
علي السوداني: الرجل النازل، دار ازمنة، عمان ١٩٩٦
علي لفته سعيد: اليوبيل الذهبي، دار الشؤؤن الثقافية ١٩٨٩
غائب طعمة فرمان: المخاض، دار الحرية-بيروت ١٩٧٤
غازي العبادي: خطوات المرأة الثالثة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٩٢
غوتفريد بن: قصائد مختارة ، ترجمة خالد المعالي، دار الجمل، كولونيا ١٩٩٧

فؤاد التكرلي: الصخرة (حواريات)، دار الشؤن الثقافية، بغداد ١٩٨٦
فؤاد التكرلي: الرجع البعيد، دار ابن رشد، بيروت، ١٩٨٠
فؤاد التكرلي: المسرات والأوجاع، دار المدى-دمشق، ١٩٩٨
فؤاد التكرلي: موعد النار، دار الجنوب، تونس، ١٩٩١
فؤاد التكرلي: الوجه الآخر، الآداب، بيروت، ١٩٩٠-ط٣
فاتح عبد السلام: حليب الثيران-المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ٩٩٩
فاضل العزاوي: الروح الحية، دار المدى، دمشق-١٩٩٧
فالح حنظل: أسرار مقتل العائلة المالكة، مجهولة دار النشر، ط٢ ١٩٩٢
فهمي الصالح: معزوفة الحجر، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٨٨
فيصل عبد الحسن: أقصى الجنوب، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٨٩
فيصل عبد الحسن: عراقيون أجناب، ، الاحمدية للنشر، الدار البيضاء ١٩٩٩
قصص تحت لهيب النار: ج١، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٨١
قصص تحت لهيب النار: ج٤، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٨٢
قصص تحت لهيب النار: ج ٧، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٨٧
قصص تحت لهيب النار: ج ١٠، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٩٠
مارينا ستاغ: حدود حرية التعبير، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٥
ماريون وبيتر سلوجلت: العراق الحديث، الثورة والديكتاتورية، الزهراء للاعلام: القاهرة
محسن الخفاجي: العودة الى شجرة الحناء، وزارة الثقافة، بغداد١٩٨٣
محسن الموسوي: العقدة، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة ١٩٨٩
محمد جميل شاش: المجوعة الشعرية الكاملة، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٨٩
محمد حسين آل ياسين: الاعمال الكاملة، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٨٩
محمد حياوي: غرفة مضاءة لفاطمة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩
محمد خضير: الحكاية الجديدة، مؤسسة عبد الحميد شومان، عمان، ١٩٩٥
محمد خضير: تحنيط، دار عشتار، القاهرة، ١٩٩٨
محمد خضير: المملكة السوداء، وزارة الثقافة، بغداد، ١٩٨٦ ط٢
محمد خصير: في درجة ٤٥ مئوي، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد-١٩٧٨
محمد خضير: بصرياثا، دار المدى، دمشق ١٩٩٦
محمد راضي جعفر: ديوان أحزان النهر، دار ديميتير ، تونس ١٩٨٦
محمد مزيد، النواشي: وزارة الثقافة، بغداد ١٩٨٣
محمد شاكر السبع: المقطورة، وزارة الثقافة، بغداد ١٩٩٥
محمد مهدي الجواهري: الجواهري في العيون من أشعاره، دار طلاس للدراسات، دمشق

١٩٨٦
محمود عبد الوهاب: رائحة الشتاء، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ١٩٩٧
منير عبد الأمير: الغريم، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٨٨
مهدي جبر: الشفق، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٨٩
مهدي عيسى الصقر: صراخ النوارس، دار الآداب، بيروت ١٩٩٧
مي مظفر: نصوص من حجر كريم، المؤسسة العربية، بيروت ١٩٩٣
نازك الملائكة: الشمس التي وراء القمة، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة ١٩٩٧
نجم عبد الله كاظم: الرواية في العراق، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٧
نجم والي: الحرب في حي الطرب، دار صحارى، بودابست ١٩٩٣
نجم والي: ليلة ماري الأخيرة، دار شرقيات، القاهرة ١٩٩٥
نجمان ياسين: حكايات الحرب، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٨٧
نجمان ياسين: حجابات الفاو، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٨٩
هادي الربيعي: العاصفة، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٨٣
هورست كلنغل: حمورابي، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٨٧
وارد بدر السالم: انفجار دمعة، وزارة الثقافة ، بغداد ١٩٩٤
وارد بدرالسالم: المعدان، وزارة الثقافة، بغداد ١٩٩٥
وليد أبو بكر: العدوى، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٨٩
يوسف اليوسف: خريف الغزاة، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٨٩

كتب باللغة السويدية:

أرنست همنغواي: وداع للسلاح، فوروم، ستوكهولم ١٩٩٣
إريك ماريا ريمارك: لا جديد في الجبهة الغربية،الدوس بونيش، ستوكهولم ١٩٦٣
برنت أولسون: تاريخ الأدب العالمي، ج١، نوردست، ستوكهولم ١٩٩٣
تاريخ الأدب العالمي: ما بين الحربين والحرب العالمية الثانية، دار نشر نوردست، ستوكهولم
ثوركيلد هامسون: محاكمة كنوت هامسون، ستوكهولم ١٩٧٨
جان بروللر(فيركور): صمت البحر، البرت بونيش ، ستوكهولم ١٩٤٥
جان غيو ومارينا ستاغ: العراق ، البلد العربي الحديث، دار نشر بان ١٩٩٧
جورج أورويل: مزرعة الحيونات، دار نشر اتلنتس، ستوكهولم ١٩٨٣
جون شتاينبك: أفول القمر، دار نشر بونيش ، ستوكهولم ١٩٦٢
رودي تومسون: تاريخ العالم، دار نشر برا بكر، بلجيكا، ج٢ ١٩٨٣
ف. دبليو وات: شتاينبك ، كتابات ونقد، دار نشر أوليفر و بويد، لندن ١٩٦٢

غابريل لاوب: مارس الإله المسلح، دار نشر أكتوبر، ستوكهولم
موسوعة الأدباء: كتاب اليد، فوروم، ستوكهولم ١٩٨٤
الموسوعة الوطنية: دار نشر برابوكر، هوغنيس، السويد ١٩٨٩
هنري باربوس: النار، ترجمة هوغو هولتنبيري، درار نشرنورتيدت، ستوكهولم ١٩١٧
هنري باربوس: نحن البشر، هوغو هولتنبيري، درار نشرنورتيدت، ستوكهولم ١٩١٩
يوسف كاستر: موسوعة الأساطير، تيدن، ستوكهولم ١٩٩٣

الصحف والمجلات:

أخبار الأدب
الإغتراب الأدبي
بريد الجنوب
تموز
الثقافة الجديدة
الثلج
الثورة
الحياة
الدستورية
الزمان
الشرق الأوسط
القدس العربي
عيون
المجلة العراقية لحقوق الانسان، العدد١/٢
الوطن العربي
الوفاق

المحتوى

هذا الكتاب

الدوافع التي تقف وراء كتابة هذا الموضوع كثيرة، في مقدمتها حالة الإلتباس السياسي في الوضع العراقي وما يلازمها من تعقيد فكري وسلوكي، أدى في أحوال كثيرة الى تحول الجدل أو البحث في أصغر المواضيع الى رطانة لا منطق لها. هذا الموضوع هو محاولة لإعادة النظر في بعض الأمور الثقافية – السياسية، وفي مبدأ رؤية هذه الأمور. ففي نصوص الحرب التي زخر بها عقد الثمانينيّات في العراق توجد كمية كبيرة تستحق الإدانة بحق، ولم تكن تلك النصوص هدفنا. إن موضوعنا، بوضوح تام، هو القيام برحلة قصيرة تتقصى أساليب وطرق الكتّاب المتنوعة في التعبير عن ذاتهم، وهم يقفون في مواجهة واقع مأساوي ظالم، وهي رحلة أيضاً في سبل التأقلم والتكيف، التي تقيمها الذات مع نظام سياسي واجتماعي شديد القسوة.

سلام عبّود

